

Ф.А.Степун

Мистическое мировидение

пять образов русского символизма





Fedor Stepun

MYSTISCHE WELTSCHAU

Fünf Gestalten des russischen Symbolismus

Ф.А.Степун

Мистическое мировидение

пять образов русского символизма

Перевод с немецкого:
Г. Снежинской, Е. Крепак, Л. Маркевич



Санкт-Петербург
«Владимир Даль»
2012

УДК 13
ББК 71.0
С 79

Степун Ф.
С 79 Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма / Пер. с немецкого Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. — СПб.: Владимир Даль. 2012. — 479 с.

ISBN 978-5-93615-118-7

Книга представляет собой перевод на русский язык одной из последних больших работ русского философа-эмигранта Федора Степуна — фундаментального исследования о «мистическом мировидении» русского Серебряного века. В издании проанализированы философский, религиозно-мистический и собственно художественный аспекты эволюции русского символизма. Значимость издания заключается еще и в том, что в силу исторических обстоятельств оно представляет собой своеобразное «Введение» в русский Серебряный век, предназначенное для европейского читателя.

30 УДК 13
ББК 71.0

ISBN 978-5-93615-118-7

ТОГО ЖЕ РОДА ИМЯ

На двадцатом году постсоветской России уже не нужно представлять Федора Августовича Степуна (1884—1965). Почти все его работы переизданы, о нем написано много статей и несколько диссертаций. Теперь мы знаем его как мыслителя, писателя, литературного критика, эссеиста и мемуариста; быть может, несколько меньше — как религиозно-общественного деятеля. Но в общем и целом грамотный читатель имеет представление о его месте в истории нашей культуры. Напомню только о тех заметных ее событиях, в которых талант Степуна вполне раскрылся в своей общественно-культурной значимости.

Первое их них, напрямую «завязанное» на его имени, это издание восьми выпусков журнала «Логос», второго после «Вопросов философии и психологии» философского журнала в России. «Логос» был особенным изданием. Чтобы его особенность была понятной, обратимся к обстоятельствам появления журнала. Несколько русских и немецких молодых людей, обучавшихся в Германии в первом десятилетии XX в., наблюдая за кризисом европейской культуры, подумали, что было бы правильно повсюду создать некие центры по философскому осмыслению культурного процесса. Ими должны были стать журналы, которые координированно, совместными усилиями могли бы «философизировать» европейскую культуру, возвращая ей высокие идеалы гуманизма и рациональности. Предполагались немецкая, русская, итальянская, французская, англий-

ская и американская редакции этого международного издания. Вся мировая культура попала бы под присмотр философии. Жаль, что реально осуществились только первые три его национальных варианта.

Восемь выпусков нашего «Логоса», вышедших в 1910—1914 гг. в Москве и Петербурге, и образовали русский вариант международного журнала.

Итак, журнал был призван к философскому спасению культуры, но тут русские редакторы — выученики немецких университетов — обнаружили, что в России, собственно, и философии-то нет! Не сомневаясь, два редактора нового журнала — а ими были С. И. Гессен и Ф. А. Степун — обозначили главной его целью создание условий для рождения русской мысли как мысли философской, точнее, даже научно-философской. Для этого русским нужно было учиться, учиться творчески, и, конечно, у немцев. «Мы по-прежнему желая быть философами, должны быть прежде всего западниками», — провозглашали С. И. Гессен и Ф. А. Степун.

Выход журнала научной философии в то время, когда в России пышным цветом расцветала философия вероисповедная, вызвал некоторый шум в печати и в кружках. Дерзкая «антирусская» декларация намерений редакции стала причиной яростной полемики двух выдающихся представителей русской мысли — рационалиста С. Л. Франка и верующего В. Ф. Эрна. Появление «Логоса», материалы полемики по этому случаю, обсуждение этих событий в нашем философском обществе было одной из важных ступеней русского самосознания.

Ф. А. Степун, будучи соредактором «Логоса», опубликовал в нем, не считая множества рецензий, четыре большие статьи, из которых самой представительной была «Жизнь и творчество» (1913). В ней первое развернутое выражение получила основная идея философии Ф. А. Степуна, которой он был верен всю свою жизнь, — о трагическом антагонизме культуры и жизни.

Степун совсем не был кабинетным ученым. Жизнерадостный, любивший жизнь во всей полноте ее прекрасных и высоких проявлений, образованный и остроумный куазер, по возвращении из Германии он

органично вошел в культурную жизнь Москвы (Религиозно-философское общество Вл. Соловьева, вечера у М. К. Морозовой, издательство «Мусагет», литературно-эстетические кружки, выступления в журналах «Труды и дни», «Русская мысль», в газете «Русская молва»). То было время так называемого ренессанса: «...тогда было опьянение творческим подъемом, новизна, напряженность, борьба, вызов». У Степуна появляются знакомства и даже складываются дружеские отношения со многими замечательными представителями «ренессанса». Много лет спустя, возвращаясь в мыслях и в исследованиях к бывшему когда-то, Ф. А. Степун напишет: «...немецкий автор не мог бы изучить всей той атмосферы „серебряного века", в которой я вырос...»[1] При чтении «Мистического мировидения» мы не можем не вспомнить такое признание его автора.

Другое большое событие русской культурной истории, также напрямую «завязанное» на имени Степуна, — состоявшаяся в 1922 г. высылка большой группы интеллектуалов из Советской России. У истоков этой акции — пусть читатель извинит меня за прямолинейность — опять же стоит фигура Ф. А. Степуна.

Нужно, конечно, объясниться. О том, какой увидел Ф. А. Степун высылку, он рассказал в своих мемуарах «Бывшее и несбывшееся». Здесь он повествует, что каким-то образом (как именно, о том мемуарист умалчивает) в 1921 г. он получает присланную ему из Германии книгу О. Шпенглера «Закат Европы». Слухи о ней уже будоражили московские умы, уж очень близки были идеи к раздумьям славянофилов, Соловьева, Данилевского, Достоевского. Далее дела пошли так: «Бердяев предложил мне прочесть о Шпенглере доклад на публичном заседании Религиозно-философской академии».[2] Здесь, весною 1921 г., «при переполненной ауди-

---

[1] Письма Ф. А. Степуна Д. И. Чижевскому // Вопросы философии. 2010. № 1. С. 103.

[2] *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. Издание второе (I—II). London, 1990. II. С. 275—276. Степун по памяти называет «Религиозно-философской академией» «Вольную академию духовной культуры», созданную Н. А. Бердяевым и С. Л. Франком в 1918 г. Религиозно-философская академия,

тории Ф. А. Степун прочел две лекции о Шпенглере, которые потом он несколько раз повторял с неизменным успехом при огромном наплыве публики».[1]

Затем, возражая немецкому философу, несколько человек — Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун и С. Л. Франк — издали сборник статей «Освальд Шпенглер и закат Европы». «По духу сборник получился на редкость цельным», — увидел Степун. К этому времени он уже был убежден в фундаментальнейшей значимости христианства и для всей человеческой культуры, и для жизни отдельного человека. Вместе со своими соавторами он «ощущал историю не царством неизбежных законов, а лицом свободы, греха и подвига», а порой ему «даже верилось, что после срыва большевизма в Европе начнется руководимое Россией духовное возрождение».[2]

Этот сборник попался под руку В. И. Ленину, когда он развернул решительное наступление на интеллектуалов, оппозиционных к Советской власти. О нем В. И. Ленин написал: «По-моему, это похоже на „литературное прикрытие белогвардейской организации“».[3] Все участники сборника, за исключением Я. М. Букшпана, расстрелянного НКВД в 1939 г., были высланы из Советской России. Ф. А. Степун покинул Родину 22 ноября поездом с Рижского вокзала в Москве и с того времени проживал в Германии.

Третьим событием того же рода, то есть определившим выдающуюся роль Ф. А. Степуна в истории отечественной культуры, было его участие в работе лучшего журнала русского зарубежья «Современные записки» и исполнение роли идеолога «новоградства» — одного из «пореволюционных» духовных течений в русской эмиграции первой волны.

продолжившая дело московской академии, была открыта в Берлине и продолжила свою работу в Париже.

[1] *Вышеславцев Б. П.* Закат Европы (об Освальде Шпенглере) // Феникс. Сборник художественно-литературный, научный и философский. М., 1922. Кн. 1. С. 121.

[2] *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. II. С. 227.

[3] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 54. С. 198. Слова «литературное прикрытие белогвардейской организации» взяты в кавычки. Это — ирония или штамп газет того времени?

О «Современных записках», в которых Ф. А. Степун стал работать с 1922 г., когда-нибудь напишут большое, очень большое исследование. Здесь заметим только, что название его получилось от «скрещивания» имен «Современник» и «Отечественные записки». Оба журнала сыграли огромную роль в освободительном движении в России, и «Современные записки» считали его прямыми преемниками Февраль и соответственно себя, а не Октябрь и большевизм. Поэтому редакция журнала в своей работе проводила «ту демократическую программу, которая, как итог русского освободительного движения XIX и начала XX в., была провозглашена и воспринята народами России в мартовские дни 1917 г.».[1] Журнал, говорилось далее в редакционном заявлении, «посвящен прежде всего интересам русской культуры» и, «устраняя вопрос о принадлежности автора к той или иной политической группировке, открывал свои страницы для всего, что в области художественного творчества, научного исследования или искания общественного идеала представляет объективную ценность с точки зрения русской культуры».[2] Эту задачу журнал исполнял превосходнейшим образом.

Высокое качество прозы и поэзии в журнале обеспечивалось участием в нем выдающихся писателей и поэтов — М. Алданова, А. Белого, И. Бунина, Г. Газдано-

---

[1] Цит. по: Журналистика русского зарубежья XIX—XX веков. СПб., 2003. С. 213. Здесь представляется случай напомнить, что Ф. А. Степун мог очень ярко «засветиться» в истории русской революции, если бы к его советам прислушались, ведь он одно время был начальником политического управления Военного министерства и военным советником А. Ф. Керенского. Хорошо зная солдатские настроения, он настойчиво предлагал заключить «сепаратный мир с немцами, быстрый, хотя бы в правовом отношении и не корректный, созыв Учредительного собрания и немедленный арест Центрального комитета большевиков. Но Милюков, Львов, да и Керенский еще верили в возможность победы права над Россией и России над немцами» (Письма Ф. А. Степуна С. Л. Франку и Т. С. Франк // Историко-философский ежегодник. 2007. М., 2008. С. 435).

[2] Там же.

ва, Б. Зайцева, Д. Мережковского, В. Набокова, М. Осоргина, И. Шмелева, К. Бальмонта, М. Волошина, Ю. Терапиано, М. Цветаевой, В. Ходасевича и многих других. В журнале выступали выдающиеся политики и публицисты (М. Вишняк, А. Керенский, П. Милюков), философы (Н. Бердяев, С. Гессен, В. Зеньковский, Н. Лосский, Л. Шестов), историки (П. Бицилли, А. Кизеветтер, М. Ростовцев), литературоведы, искусствоведы, музыковеды.

Ф. А. Степун, будучи литературным редактором журнала (работа сама по себе весьма сложная), помимо того, выступил в качестве его активного, сразу же замеченного читателями автора. Здесь он публикует философский роман в письмах «Николай Переслегин» (1923—1925), выступает в качестве литературного критика (статьи о Белом, Бунине, Воронском, Вяч. Иванове), рецензента (15 рецензий) и, главное, публициста. Внимание читателей сразу же привлекли его «Мысли о России» — цикл очерков исторического и историософского содержания, в которых автор осмысливает нашу революцию. То был один из первых документов пореволюционного сознания, не только признававшего историческую оправданность русской революции, но и почитавшего ее необходимым, хотя и болезненным, этапом на пути к будущей христианской России. Ф. А. Степун попытался отделить большевизм как стихию безудержа, свойственную русскому характеру, от большевиков, «оседлавших» эту стихию. Само же событие октября 1917 г. он определил как грехопадение «русской идеи».

Такие настроения подготовили Ф. А. Степуна к «новоградству» — идейному течению, родившемуся в кругу сотрудников «Современных записок». Свое название оно получило по имени журнала «Новый Град», вышедшем 14-ью номерами в период с 1931 по 1939 г. Журнал возник по замыслу И. И. Бунакова-Фундаминского, которого не удовлетворяла некая философско-мировоззренческая индифферентность, свойственная «Современным запискам». Он же хотел «направленства», чем всегда были сильны русские журналы. В этом его под-

держали Ф. А. Степун и Г. Федотов. Созданный ими журнал заявил о своей приверженности «правде личности и ее свободы», «воле к новой организации жизни» и «правде общежития». Сущность новоградской идеи Ф. А. Степун выразил в требовании «единства христианской идеи абсолютной истины, гуманистически-просвещенческой идеи политической свободы и социалистической идеи социально-экономической справедливости». Под пером своего автора та же формула приобрела более лапидарное выражение — «духоверческий свободолюбивый социализм», объявленный им целью новоградского движения и способом жизнеустройства послебольшевистской России.

Может быть, соображения «новоградцев» кто-то сочтет утопичными. Едва ли. Они ошибочны, но не утопичны, потому что Царство Божие мыслилось ими не как «идеальный финал истории», а как такая ее «метафизическая реальность», «которая в духе и истине дана нам как вечность, в пространстве же и во времени задана нам как бесконечность».[1]

Авторами «Нового Града», и, значит, в разной степени близкими к его идейной программе, были Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, П. М. Бицилли, С. И. Гессен. Наиболее близок «Новый Град» был с объединением «Православное дело» матери Марии (М. Ю. Скобцевой). Новоградцев и людей, близких матери Марии, объединяло понимание христианства как деятельной, осуществляемой здесь и сейчас любви к каждому человеку. Можно говорить, что «новоградством» и «Православным делом» завершался долгий русский спор о христианстве как религии личного спасения или социально-активного отношения к общественному переустройству.

Во всех названных событиях присутствовала еще одна грань деятельности Степуна, о которой следует сказать отдельно. Речь идет о его роли посредника между русской и немецкой культурой. Как будто самой судьбой он был предназначен для этой роли: происхож-

---

[1] *Степун Ф. А.* О свободе (демократия, диктатура и «Новый Град») // *Степун Ф. А.* Чаемая Россия. СПб., 1999. С. 255.

дением отец — из прибалтийских немцев, мать — из шведско-финского рода, долгая учеба в Германии, равная любовь к русской и немецкой культуре и, наконец, статус эмигранта. Вся русская эмиграция была таким посредником уже потому, что она была эмиграцией; Степуну же эта роль особенно пришлась — долгие годы в изгнании он профессорствовал в немецких университетах в Дрездене, а потом в Мюнхене. К тому же к своему призванию он относился сознательно и с любовью.[1]

Вот, пожалуй, то немногое, что знает современный читатель о Степуне. Однако давно замечено, что русские часто индифферентны, а то и равнодушны к своему прошлому. То же и в нашем случае. То немногое, что мы знаем о Степуне, и есть то все, что мы о нем знаем.

Начнем с того, что у нас нет полной библиографии работ Степуна, и всего написанного (а он много писал в немецкой прессе) мы не знаем. У нас нет его полного жизнеописания, и мы не можем назвать его окружение. Нам недоступно его богатейшее эпистолярное наследие, почему и не ясны многие эпизоды его биографии. Например, мы почти ничего не знаем о его участии в революции февраля—октября 1917 г. Наверное, оно невелико в сравнении с участием А. Керенского или Б. Савинкова, но очень значимо для Степуна — философа истории и автора широко известных в зарубежье «Мыслей о России».

К сожалению, мы также не знаем историю создания книги «Мистическое мировидение». Из писем Ф. А. Степуна к Т. С. Франк известно, что в 1955 г. он работал над книгой о русских мыслителях и поэтах начала XX в. Публикатор писем предположил, что ею

---

[1] Например, К. Хуфен в содержательной статье «Жизненный материал. Культурно-историческое осмысление творчества Федора Степуна» написал о нем: «Он участвовал в интернациональном и межконфессиональном диалоге и организовывал доклады и публикации для ведущих мыслителей русского эмигрантского „параллельного общества“, а также организовывал их встречи с немецкими коллегами» (Историко-философский ежегодник. 2007. С. 496).

могло быть «Мистическое мировоззрение».[1] Верна ли эта догадка, проверить трудно. Не верится, что Степун, превосходно знавший русский символизм, не раз писавший о каждом из своих героев, работал над ней почти десять лет. Рассказывают, что книга была написана по просьбе студентов Университета Людвига-Максимилиана в Мюнхене. Быть может. Но что она была создана специально для немецкого читателя, мы узнаем из предисловия к ней.

В книге предложено пять эссе о выдающихся представителях русского символизма — Вл. Соловьеве, Н. А. Бердяеве, Вяч. Иванове, А. Белом и А. Блоке. Теоретические рассуждения автора легко сменяются его воспоминаниями или указаниями на примечательные детали биографии мыслителей и поэтов, составивших славу русской культуры. А. Штаммлер, один из учеников Ф. А. Степуна и исследователь его творчества, оценил эту книгу как *magnum opus*, то есть великое произведение искусства. Она, утверждает А. Штаммер, есть «не только самое глубокое, проникновенное толкование символизма, которое ныне существует на каком бы то ни было языке, но также подведение итогов богатейшей жизни и творчества самого Степуна».[2]

Вполне соглашаясь со столь высокой оценкой, скажем, что непревзойденное «проникновенное толкование символизма» потому и состоялось, что автор книги был бесконечно близок его героям.

Чтобы оценить работу как «подведение итогов богатейшей жизни и творчества» ее автора, нужно возобновить в памяти основные составляющие его собственного «мировидения».

Истоками своими мировоззрение Степуна уходит в кризисное начало XX в., когда распад «связи времен» превратился из метафоры в реальность. Этим, собственно, были встревожены члены гейдельбергского студен-

---

[1] См.: Письма Ф. А. Степуна С. Л. Франку и Т. С. Франк. С. 436.

[2] Русская религиозно-философская мысль XX века / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1975. С. 330.

ческого кружка, породившего издание «Логоса». Степун и его товарищи понимали, что те же проблемы волновали русское сознание, и, возвратившись на Родину, философ нашел удачную «местную» формулу для их выражения, заговорив о противоречии между «безжизненным сознанием» интеллигенции, воплощенным в культуре, и «бессознательной жизнью» народа. Социологический анализ этого противоречия был, разумеется, недостаточен для Степуна, и он задумывается над «предательской природой» творчества. Все приближало к этой мысли: и вечная неполнота в реализации творческого потенциала личности, и упомянутый разрыв между жизнью и культурой, и, наконец, превращение последней в «мертвую культурную окаменелость цивилизации».

Следуя уже сложившейся практике Серебряного века, Степун предпринимает еще одну попытку понять «тяжелую необходимость асимметричного развития религиозно-жизненного и культурно-творческого ряда»,[1] сделав отношения жизни и культуры главной темой своей философии.

Он учился в Гейдельберге, но уже тогда не принял гносеологизм и панметодизм неокантианства. Под влиянием немецкого романтизма и русского славянофильства он «с самого начала искал путей к религиозно-мистическому дополнению трансцендентальной философии». «Кантианцем я, в сущности, никогда не был», — вспоминал Степун.[2]

В конечном счете и немецкие романтики, и наши славянофилы исходили из противопоставления целостной личности окружающему ее миру. Правда, славянофилы окрасили это противостояние национальными цветами, разделяя европейский и русско-православный путь исторического и культурного развития. Но они подвинулись далее, то есть к более глубокому осмыслению всеобщего характера противоречия между душевно-духовной полнотой личности и непредугадан-

---

[1] *Степун Ф. А.* Логос // Труды и дни. 1912. № 1. С. 72.

[2] *Степун Ф. А.* Памяти С. И. Гессена // Новый журнал. 1951. Кн. 25. С. 216.

ной и неожиданной чуждостью результатов ее творчества, их враждебностью даже своему творцу.

Но, в таком случае, встает вопрос о ценности творчества. Есть ли в нем истина? Какая она есть? Чего в случае разрыва между творчеством и личностью стоит сама ее душевно-духовная полнота? Условия решения этого вопроса Степун определил следующим образом: если мы не уверены в истинности культуры, то должны быть уверены в том, что Последняя Истина существует и только в ее атмосфере возможна культура, в каждом из подразделений своих частично и неполно это Истину схватывающих. С этим вопросом и с такими условиями его решения Степун вошел в богоискательское русло Серебряного века, уверенного в том, что последним оправданием культуры является Он, Творец, Бог. Очередная задача философии, пояснял Степун как инициатор «Логоса», заключается в том, чтобы дать положительный ответ на вопрос о присутствии в мире Последней Истины.[1]

Анализируя развитие европейской философии со времени Канта, он находит, что к Абсолюту она еще и не подступилась: Абсолют все еще находится за горизонтом философского сознания. Нужно принципиально по-иному начинать философию. Первичной ступенью философского постижения Последней Истины нужно признать «до-научное, до-философское, сырое, аморфное переживание», в котором мы впервые встречаемся с жизнью, с «жизненным началом целостного конкретного синтетизма». В дальнейшем Степун видит, что действительность как переживание и переживание как действительность не могут быть «исчерпаны» в понятии, не могут в полноте своей быть объектом нашего знания, но они только и есть та почва, на которой произрастают философия и иные формы культуры. Усилия вникнуть в ее природу, «стремление поймать неуловимое» без надежды «свершить это уловление» — вот задача философа.

Однако разум не совсем уж бессилен перед действительностью как переживанием. Философия, создаваемая

---

[1] См.: *Степун Ф. А.* Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3—4. С. 82.

как система, может включить в себя то, что систематическим не является: «Понятие алогичного есть понятие логики. Понятие иррационального есть понятие рациональное». Все это говорит о возможности для философии «поймать» переживание «в ряде отрицательных суждений», но тогда «определение понятия переживания возможно лишь как завершение исчерпывающей философской системы, а не как начало ее».[1] Проще говоря, чтобы узнать переживание, нужно построить систему философского знания, которая собою исчерпала бы все, что может быть определено и что, следовательно, переживанием не является; только по получении такого знания мы сможем приблизиться к адекватному понятию переживания. Система нужна, система! Можно прокричать по-другому: «Культура нужна, культура! И только на ее вершинах можно увидеть Абсолют!»

Началом философии, которая в конце концов призвана дать определение Абсолюта как конкретной ценности, становится феноменологическая дескрипция, которая предстает последовательностью тщательно фиксируемых ступеней самоанализа.

В переживании Степун выявил три фазы: начало, характеризуемое пассивностью Я, лишь воспринимающего различные содержания; конец, когда Я активно обращается к пережитому в попытках понять; середину, где Я и мир поглощены в едином и беспамятном переживании, в котором умирают звуки и блекнут краски. Это и есть, собственно, переживание, центральная сфера духа, «где закон совмещения может быть возвышен до абсолютного принципа, где ничто как первое не исключает иного как следующего, где действительно возможна абсолютная полнота и воистину осуществимо единство духа».[2]

В «логически индифферентном переживании» Степун усматривает две его интенции, устремленности: к полюсу жизни и к полюсу творчества. В первом случае само переживание «свертывается в один познаватель-

---

[1] Там же. С. 85.

[2] *Степун Ф. А.* Трагедия творчества (Фридрих Шлегель) // Логос. 1910. Кн. 1. С. 185.

но-нерасчлененный темный центр»[1] и личность приходит к забвению собственной определенности в мистическом начале жизни. Переживание подобного рода «знаменуется» понятием «положительного всеединства». Во втором случае, стремясь к самопостижению, к самодифференциации, переживание раскалывается на части, каждая из которых «оказывается в состоянии стать в положение субъекта, постигающего все остальные части его как данные ему объекты».[2] Оно знаменуется понятием «творчества»; его гносеологической базой становится субъект-объектный дуализм, характерный для культуры во всех ее формах. К слову: Степун упорно применяет термин «знаменуется» — «знаменуется понятием». Но если понятие знаменует, то оно уже становится чем-то иным, чем понятие, — знаком, символом. Таким образом, творец создает либо ценности состояния, либо предметные ценности. Первые — это ценности внутренней организации жизни личности, вторые — объективированные ценности: формы социальной организации, научно-философские и эстетически-гносеологические или ценности науки и научной философии, а также искусства и символическо-метафизической философии. В этом ряду первые созданы механизмом дискурса и отлиты в форме понятия, вторые создаются интуицией и обретают форму художественного образа.

Но где сказалась гносеологическая осторожность Степуна, так это в его нежелании приписать метафизический смысл переживанию и его категориальному оформлению. Абсолют дан в переживании, переживание «расцветает» («знаменуется»), символизируется категориями; они же как-то улавливают его содержание — не более. Вопрос о действительном содержании Абсолюта — это не вопрос теоретического решения, а вопрос выбора, производимого «безраздельностью человеческого духа». Степун делает выбор в пользу переживания жизни, приписав ему настолько большую глубину и значимость, что назвал это переживанием Бога.

---

[1] *Степун Ф. А.* Жизнь и творчество. С. 91.

[2] Там же.

Он пояснил: «...отождествление Жизни и Бога является как бы мистическим a priori всего моего раскрытия миросозерцательного значения понятий Жизни и творчества».[1]

Итак, творчество и осуществление предметных ценностей сопровождаются «умерщвлением» положительной множественности жизни. Напротив, чем основательнее человек утверждается в ценности состояния, создавая некую душевно-духовную гармонию, тем менее он может быть творцом предметных ценностей, ибо всякое творчество выступает неизбежным ограничением, «втискиванием» переживания в границы самодовлеющих областей творчества; он вынужден изменить «соборной целостности» своего духа просто потому, что «...ни одна объективно-обязательная ценность не может вместить в имманентной сфере своей всю глубину тех антиномий, которыми жив человек как единый: антиномии ограничивающего разума и безграничной фантазии, автономного этического начала, жаждущего подвигом личной воли спасти весь мир, и религиозная жажда спастись от мира волею Божьей. То, что в шкале ценностей состояния нам известно как любовь и синтез, преломляясь во вторичной шкале необъективированных ценностей положения, становится бредом и хаосом».[2] Тем более невозможно адекватное воплощение наиболее глубинных, мистических слоев личности. Принципиально не могут быть воплощены религиозные переживания, которые, будучи ценностями состояния, не могут перейти в предметные ценности: «Ничего иного, кроме новой метафизической системы, какого-либо нравственного подвига или великого художественного произведения, не способен породить ни один религиозный гений».[3] Он хватается за чужие средства — философа, художника, моралиста и строит на чужой терри-

---

[1] Там же. С. 121.

[2] *Степун Ф. А.* Немецкий романтизм и русское славянофильство // Русская мысль. 1910. № 3. С. 90.

[3] Там же. С. 91.

тории. Человек всегда глубже своего творчества, и поэтому победа жизни над культурой ведет к культурной безóбразности или даже безобрáзности.

Противоречие жизни и культуры — это одновременно противоречие Бога и творчества, и, казалось бы, можно было делать вывод о богоборческой природе творчества. Степун этого не делает; напротив, он утверждает, что «творя, человек покорно свершает свое подлинно человеческое, т. е. указанное ему самим Богом дело».[1] Таковым является построение всеединства мира в формах культуры. Вообще-то такая задача неисполнима по определению, хотя постоянно выдвигается самой жизнью. Степун находит возможным говорить о положительном религиозном значении творчества: «Религиозная правда всякого творения заключается не в том, что оно утверждает, что Бог в нем, но лишь в том, что оно видит и верит, что там, где оно стоит, Бога нет».[2] Человек богат и нищ одновременно, и чем более он становится богаче в культуре и культурой, тем острее чувствует он свою тоску по Богу. Вечное культуротворчество становится вечным богоискательством: «Лишь исквозив все свое творчество и все творения свои последнею религиозною тоскою, может человечество оправдать творческий подвиг свой».[3] Оттого главная сущность мировоззрения заключена в учении «о неустанном свершении человеком его пути к Богу высшему принципу и идеалу», а любая серьезно изживаемая жизнь «идет под знаком религиозного совершенствования».[4]

Путь творчества — страдальческий путь. Непосредственное постижение Бога запрещает творческий акт, но творческий акт удаляет творца от постижения Бога: «в невозможности слить воедино оба эти устремления — величайшие страдания человека, в этом страда-

---

[1] *Степун Ф. А.* Жизнь и творчество. Берлин, 1923. С. 205.

[2] *Степун Ф. А.* Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3—4. С. 126.

[3] Там же.

[4] *Степун Ф. А.* Логос // Труды и дни. 1912. № 1. Январь—февраль. С. 69.

нии — последняя правда его религиозной жизни».[1] Что и говорить, конструкция складывается не просто безрадостная, а вполне трагическая.

Первая мировая война, русская революция, личное участие Степуна в грозных событиях положили начало более глубокому осмыслению его в целом уже сложившегося мировоззрения. Во-первых, с пугающей очевидностью он еще раз убедился, что разум совершенно несостоятелен перед жизнью и что, даже только отказавшись от разума, войдя в какое-то его безумное измерение, можно привести его в соответствие с жизнью. Во-вторых, если раньше его христианство было скорее фактом культуры человечества и психологии человека, то теперь, спасаясь от безумия мира, он входит в христианство как под покровительство живого Бога, Сына Божьего, Иисуса Христа.

Для Степуна масштабы войны и революции представляются настолько несоизмеримыми с жизнью людей, что все события кажутся ему какой-то трагедией, происходящей «по ту сторону всех человеческих различий, прежде всего по ту сторону добра и зла». Происходит взрыв всех и всяческих смыслов, таких удобных в спокойные времена, что понять этот процесс возможно только в случае верховного и последнего признания человеческого разума неразумным.

Такое ви́дение приходит к Степуну на полях мировой войны. Он пишет жене, как его орудие, выдвигаясь на позиции, едет по трупам убитых австрийцев, и восклицает: «Ну, скажи мне, ради Бога, разве это можно видеть и не сойти с ума? Оказывается, что можно, и можно не только не сойти с ума, можно гораздо больше, можно в тот же день есть, пить, спать и даже ничего не видеть во сне».[2] В другое время и в другом месте после разрывов, ран, смертей Степун вместе с товарищами удобно устраивается в одном из фольварков:

---

[1] *Степун Ф. А.* Трагедия мистического сознания // Логос. 1911—1912. Кн. 2—3. С. 140.

[2] *Степун Ф. А.* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск, 2000. С. 14.

«Все это совсем хорошо и даже уютно. Так всегда чувствуется, пока душа как бы имманентна войне».

Однажды приходит прозрение. «В последнее время со мною все чаще случается, что я, как лошадь из оглобель, каким-то уже одним выработавшимся прыжком выбиваюсь из этой гипнотизирующей имманентности, и тогда все кругом становится тем, что оно действительно есть, — сплошным ужасом и безумием — абсолютной непонятностью... О, Господи, — восклицает герой, — когда же, наконец, человечество поймет, что для целого ряда вещей единственною формою адекватного постижения является безумие».[1]

Но только в таких ужасающих условиях прежняя жизнь — та, которая была «потенцией жизни», случайностью, приблизительностью, господством полумыслия, получувства и согбенных замыслов, штампованных социальных, профессиональных, родственных отношений, — наконец-то уходит, и происходит возвращение Жизни к своим первоистокам — метафизическим вершинам, к Богу, то есть к тому подлинному в человеке, что сохранилось в нем в огне разгоревшейся мировой трагедии: «Все не подлинное, не лично завоеванное, не кровно дорогое мгновенно превращается в мертвый груз и быстро выбрасывается за борт жизни, как балласт с тонущего корабля».[2] Один из эпизодов такого возвращения описан им в «Письмах». Поручик-артиллерист пишет своей жене, как в бесконечной усталости от войны «монастырем воссияла мне моя настоящая реальная жизнь, моя любовь, мое счастье, ты... Здесь я понял, что нам с тобою нужно прочно держаться друг за друга, что мы друг для друга все, что больше у каж-

---

[1] Там же. С. 187—188. Московский знаток Ф. А. Степуна постоянно «привязывает» его тезис о безумии как форме постижения бытия к Октябрьской революции: «В стране взяли власть большевики. И возобладала под видом рационализма абсолютная иррациональность жизни...» (*Кантор В. К.* Феномен русского европейца. Культурфилософские очерки. М., 1999. С. 286). Такая «привязка» — не более чем дань автора модным сегодня антисоветизму и антикоммунизму.

[2] *Степун Ф. А.* Трагедия и современность // Ступени. Философский журнал. Л., 1991. № 2. С. 83.

дого из нас ничего нет, что пышный сад нашей любви уже задумался над ждущей его осенью, что он хотя и не скоро, а все же уже завтра прострет свои ветви в зимнюю стужу...»[1]

Отречение от прошлого становится смиренным признанием его неправды, своей вины за участие в аморфном, приблизительном, неполном существовании, полном обманов и предательств.

В эти годы Степун решительно двинулся навстречу христианству. Из его воспоминаний мы узнаем, что поначалу он, эстет и философ, «пытался осмыслить христианство в духе религиозно-символического ознаменования глубинных судеб мира», Бог представлялся ему «скорее гениальным автором глубокомысленной мировой трагедии, чем благим Творцом; Христос скорее протагонистом хора страждущей твари, чем единородным Сыном Божиим и моим Спасителем».[2]

После войн и революций эстетизм и философичность в трактовке христианства у Степуна слетели, как шелуха. Теперь, и уже навсегда, христианство для него — совсем не учение, совсем не момент философии, а «живая вера, связывающая каждого человека с Богом, ближним и ближними не отвлеченно, но конкретно, т. е. во всегда иной, неповторимой, единственной жизненной ситуации, которая как в сфере частной, так и в сфере общественно-политической жизни разрешается только на почве ее интуитивного духовно-творческого удумывания, не в порядке заранее нормированного применения отвлеченно-возвышенных христианских принципов ко всем положениям жизни».[3]

В такой конкретике при полной зависимости от обстоятельств места и времени наличествует, однако, абсолютное начало, каким является Иисус Христос, — только он и является «неподвижным и вечным началом христианского миросозерцания», только он и есть Ис-

---

[1] *Степун Ф. А.* Из писем прапорщика-артиллериста. С. 16.

[2] *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. I. С. 356.

[3] *Степун Ф. А.* Христианство и политика // *Степун Ф. А.* Чаемая Россия. С. 199—200.

тина и Путь, оберегающие человека в жизни. «Эта формула, — подчеркнул однажды Степун, — представляется мне исключительно важной, так как истина христианства лишь до тех пор остается недосягаемой для научной критики и рационалистического снижения является образ Христа, Сына Божьего. При отрыве же ее от образа Христа и превращении ее в самодовлеющее учение она неизбежно подпадает под удары атеистической науки...»[1]

Уже названный А. Штаммлер вспоминал, как были «крайне смущены» профессиональные богословы-протестанты, когда на одном из съездов Степун «страстно настаивал на признании Христовой божественности, без которой все христианство можно было бы выбросить за борт».[2]

Признанием Иисуса Христа — единородного Сына Божьего и Спасителя, признанием христианства как религии живой воды и любви и «силовой станции по оборудованию здешней жизни» завершается у Степуна исследование главной темы его философствования — отношение жизни и творчества. Теперь он напишет: «Нужна и возможна философия твердо и искренне верующих христиан, но невозможно и ненужно ни философское обоснование, ни философское истолкование христианства».[3]

Остается сказать несколько слов о методе «положительного всеединства», исповедуемого Ф. А. Степуном. В июне 1918 г. в газете правых эсеров «Возрождение» им опубликована заметка «Глаза и точки зрения». При объяснении действительности, настаивает автор, нужно отказаться от «точек зрения», то есть одномерных — будь то коммунистический или монархический — подходов к миру. «Точки зрения» дают топографию вместо пейзажа, словесный портрет — вместо лица, они — «стремление рассматривать жизнь как простое и услов-

---

[1] *Степун Ф. А.* Структура социологической объективности // *Степун Ф. А.* Чаемая Россия. С. 363.

[2] Русская религиозно-философская мысль XX века. С. 329.

[3] *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. I. С. 356.

ное предложение, после которого необходима точка».[1] Но возможно увидеть действительность по-другому, лично, всем существом своим, целостно, захватывая в воронку внимания все сразу, во множестве живых деталей, мелочей и оттенков. «...Всматриваясь в жизнь и стараясь разгадать ее лик, никогда не должно пренебрегать мелочами. Для зорких глаз они полны откровений, ибо жизнь, как и дифференциальное исчисление, знает бесконечно большое значение бесконечно малых величин».[2]

Конечно, речь идет об интуиции, онтологическое оправдание которой уже было дано им в «Жизни и творчестве». Позже, в статьях «Религиозный смысл революции» (1929) и «Структура социологической объективности» (вышла в свет 1965 г.), Степун более подробно изложил технологию интуитивного постижения действительности, прежде всего действительности социокультурного бытия. В частности, оно предполагает в качестве инструмента познания не отвлеченные понятия, а «идеало-типические конструкции». Она, конструкция, поясняет Степун, «сгущает типические черты исследуемого явления до некоего maximum'а (в пределе), быть может, не встречающегося в действительности».[3] Так создается идеальная модель явления как выражение его первоидеи. Чтобы пояснить читателю, как же, собственно, создается такая конструкция и на каких бытийственных основаниях, он прибегает к «опасному, но в по-

---

[1] *Степун Ф. А.* Мысли о России // Сфинкс. Петербургский философский журнал. 1994. № 1. С. 98. Под общим заголовком «Мысли о России» в газете «Возрождение», названной в тексте, были даны две заметки: «Вина и возрождение» и «Глаза и точка зрения», воспроизведенные в недолговечном петербургском издании времен перестройки.

[2] Там же.

[3] *Степун Ф. А.* Религиозный смысл революции // *Степун Ф. А.* Чаемая Россия. С. 98. Отметим, что при этом Степун ссылается на методологические разработки М. Вебера, Г. Оппенгеймера, Э. Гуссерля, Л. П. Карсавина и др.; образцовыми трудами, выполненными в такой методологии, он указывает труды О. Шпенглера, В. Зомбарта, И. И. Бунакова и др.

пулярном изложении всегда неизбежному сравнению» — «метод идеало-типического конструктивизма весьма близок к той форме познания, которую в сфере искусства представляет собою портрет».[1] А вот портрет — что ясно, как день, — включает в себя особенности души и духа как портретируемого, так и портретиста.

Такая особенность письма Степуна была отмечена Б. П. Вышеславцевым уже в 1922 г. В одной из рецензий о «судьбоносном» сборнике «Освальд Шпенглер и закат Европы» он отметил, как мастерски Степун исполнил задачу портретируемого облика Шпенглера: «Это не изложение, а творческое вопроизведение, и, как во всяком портрете, здесь встреча двух индивидуальностей: изображающего и изображаемого. Без интеллектуальной симпатии нельзя, конечно, понять никакого мыслителя; Степун не считает „любовь началом искажающим и иллюзорным", это характерно для его творчества. Те, кто мыслят через ненависть, должны были помнить, что ненависть *не видит*». И Вышеславцев завершает: «Язвительная и разносящая критика — это самый вульгарный и легкий вид творчества».[2]

Очевидно, что теперь возникает вопрос об объективности такого рода познания. Степун уверен, что в социальном познании она не может быть объяснена ни научно-описательной добросовестностью ученого, ни чистотой его замысла или эстетическим совершенством исследователя. Научная объективность, так сказать, вторична, так как научное понятие лишь «знаменует» жизнь, схватывая одну ее грань. Подлинная объективность должна исходить из объективности Жизни, из «донаучного опыта ученого». В конечном счете критерием объективности социального и культурного познания Степун называет христианство как обретаемое в личном опыте единство веры, любви, свободы и Иисуса

---

[1] Там же. С. 99.

[2] *Вышеславцев Б. П.* Новости русской философии (обзор) // Шиповник. Сб. литературы и искусства / Под ред. Ф. А. Степуна. М., 1922. № 1. С. 188.

Христа как Сына Божьего. Конечно, соглашается философ, такой позиции наука и культура современности принять не могут. Но тогда, заключает он, нельзя будет вырваться из хаоса релятивизма. Тогда нужно будет «раз навсегда отказаться от надежды, что придет время успокоения мира в согласии и любви...»[1]

Мировоззрение Ф. А. Степуна, сложившееся ко времени революции и гражданской войны, принадлежит к того же рода христианско-мистическому и символическому мировидению, носителями которого стали главные персонажи его книги — Вл. Соловьев, Н. А. Бердяев, Вяч. Иванов, А. Белый и А. Блок. У Степуна, как и у Вл. Соловьева, которого он поставил у истоков Серебряного века, любовь является основанием и атмосферой истинного познания, неотделимого от истинной жизни. Сущность любви — в интуитивном ви́дении в каждом из людей настоящего Божьего лика, бессмертного по своей природе. Тогда революционным образом изменяется характер восприятия действительности и отношения людей внутри ее. Тематическое триединство символистов — Церковь, революция, любовь — является тогда же предметом творчества Ф. А. Степуна. Иное дело, что твердая православная позиция философа позволяет ему стоять на критической дистанции от своих героев.

А. А. Ермичев

---

[1] *Степун Ф. А.* Структура социологической объективности // Степун Ф. А. Чаемая Россия. С. 363.

МИСТИЧЕСКОЕ МИРОВИДЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, которую я осмеливаюсь предложить вниманию немецких читателей, рассказывает о почти неизвестном в Западной Европе культурном феномене — в России он получил название Серебряного века.

Временем его рождения можно считать 80-е годы XIX столетия; причины его заболевания, вероятно смертельного, надлежит связывать с победой большевизма. Отцы-основатели духовного движения, которое получило название Серебряного века, это прежде всего Дмитрий Мережковский и Владимир Соловьев. Мережковский не был значительным поэтом, исторические романы его также не достигают высокого уровня. Громкое имя и немалое влияние он приобрел как художественный и литературный критик, преобразователь культуры, властитель дум и «общественный деятель» — так принято в России называть людей подобного типа. Важнейшие мысли, которые он был призван высказать, были сформулированы им еще в 1892 году, в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: русский натурализм, который представляло издательство «Знание», возглавляемое Горьким,[1] умер, на смену бездушному должно прийти новое идеальное искусство, обращенное к проблемам вечности, а не к сиюминутным делам; символы необходимы для того, чтобы «возвысить читателя от созерцания ча-

[1] Издательство «Знание» основано в 1898 году. М. Горький руководил им в 1900—1912 годах. *Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, — примечания переводчика.*

стного явления к созерцанию вечного». В поэзии и прозе пора искать выходов, открывающих двери в вечность. Есть только одна истинная культура — культура богоискательства, и только одна истинная поэзия — поэзия *символизма*.

Владимир Соловьев представлял почти такой же взгляд, но на более высоком теоретическом уровне. Он резко и порой насмешливо критиковал пробивавшуюся к свету лирику символизма, однако в его собственных, простых по форме стихах уже было предчувствие символической поэзии, расцвет которой пришелся на более позднее время — после смерти Владимира Соловьева. Очень большое значение для школы символизма имела мистика Вл. Соловьева — в особенности поэма «Три свидания», где им описаны три явления в его жизни Святой Софии, Премудрости Божией.

Возникшее таким образом понятие символа и составляет тему моей книги, но я рассматриваю, конечно же, не все проблемы, волновавшие умы отдельных представителей этого художественного направления, я выбрал только три темы, на мой взгляд наиболее существенные. Это революция, церковь и любовь как ее понимал Вл. Соловьев: любовь, обретшая приют на небесах ради совершения революции в земной жизни. Лишь этот смысл любви объясняет то, что в Серебряном веке теме любви было суждено, слившись с двумя другими темами — революции и церкви, образовать сложное единое целое.

Неожиданная победа Японии в войне с Россией (1905) стала огромным разочарованием для представителей всех консервативных кругов, включая умеренно консервативные. Это дало мощный толчок революционному движению, уже ждавшему своего часа. Но то, как проходила революция, особенно в деревне, — взять хотя бы заявления крестьян, что они-де не натворят никакого зла, разве что поубивают помещиков, забравших крестьянскую землю, — напугало и разочаровало большинство нравственных и религиозных людей среди тех, кто был

настроен просоциалистически. Резким и непререкаемым тоном это разочарование заявило о себе в 1908 году в статьях сборника «Вехи». Бердяев писал о «народническом мракобесии», Франк — о «сектантском изуверстве», Булгаков — об «общественной истерии». Все трое, уже в эмиграции, внесли важный вклад в русскую религиозную философию. Булгаков стал священником.

Причину революции они, «неоправославные», искали прежде всего в пороках старой синодальной поповской братии, в реакционности обер-прокурора Священного Синода Победоносцева, около двадцати лет стоявшего во главе российской политики. Поэтому протест против политической безмерности революции обернулся критикой, обращенной против длившегося уже многие десятки лет застоя старой церкви. Впрочем, эту же критику мы находим и в публицистических сочинениях Вл. Соловьева; можно сказать, что и его внезапно пробудившиеся симпатии к католицизму возникли как протест против бездействия русской православной церкви в общественной жизни и ее молчания в жизни политической.

С психологической точки зрения понятно, что возвращавшиеся к христианству социалисты обратились в первую очередь не к непреложной церковной догматике, а к предоставляющей большую свободу мистике; здесь их привлекало прежде всего учение Вл. Соловьева о Мировой Душе и ее ангеле-хранителе, Святой Софии. Эти идеи Соловьева Н. Бердяев сочетает с темной и глубокой мистикой Якоба Бёме. У поэтов символизма, особенно интенсивно у Белого и Блока, происходит соединение, почти отождествление соловьевской Св. Софии и гётевской «вечной женственности». Это соединение стало истоком мистически эротической лирики Блока. Порой кажется, что его «Стихи о Прекрасной Даме» — соловьевская поэзия, возведенная на новую художественную высоту.

Когда прослеживаешь развитие троякой темы символизма — а это церковь, революция и софийская любовь, — невозможно уйти от впечатления, что в чисто

художественном отношении и Блок и Белый остались на тех вершинах, какие были достигнуты каждым из них, но в области религии, в сфере мистики у них наблюдалось явное движение вниз. Раскрыть причины этого нисхождения было центральной задачей моих очерков.

Помимо общей характеристики содержания этой книги надо, мне кажется, сказать несколько слов о ее методе, ибо он необычен. Уже само определение ее предмета может показаться сомнительным, если подойти к нему со строго научных позиций. Ведь символизм был исключительно художественным движением. В кружок символистов с самого начала входили поэты и некоторые писатели-романисты, в первую очередь Белый. Однако Вл. Соловьев поставлен мной на первое место не как философ-теоретик и метафизик, а потому, что он мистик и певец Прекрасной Дамы. Но каким образом в кругу символистов очутился Бердяев? Он не написал ни одного стихотворения и никогда мало-мальски серьезно не занимался литературой или новыми формами поэзии. Безусловно, мистиком он был, однако в области богословской или, по крайней мере, религиозно-философской; надо полагать, Блок не понял бы писаний этого своенравного метафизика, он ведь и о сочинениях Соловьева сказал, что читать их ему было скучно. Блок, великий поэт, становился косноязычен, когда приходилось оперировать понятийными категориями. В одной из важнейших своих статей — «О современном состоянии русского символизма» — он использует гегелевские понятия тезы и антитезы, однако в дальнейшем определяет понятие тезы словами «золотой меч», а понятие антитезы для него — «лиловый сумрак». Не подлежит сомнению, что Блок мыслил глубоко, но мыслил он исключительно образами. Помыслить для него означало показать. И то, что он показывал, нередко было в точности тем же, что Бердяев старался выразить с помощью понятий. То было парадоксальное убеждение, что всякое творчество есть измена жизни и,

следовательно, вина человека. Принимая во внимание эту тождественность переживаний, я решил, что было бы неверно не включить в рассказ о художественном движении символизма очерк о Бердяеве лишь из-за того, что свои переживания философ выражал средствами иного языка, нежели поэты-символисты. Между прочим, надо бы задаться вопросом, принадлежат ли метафизические понятия, используемые такими философами, как Бердяев, исключительно сфере логики, или же надо считать их символами, которые просто перенесены на территорию логики.

В этой книге нельзя было ограничиться рассмотрением только художественных произведений, возникла необходимость изложить философские суждения представителей Серебряного века, а также и некоторые их научные сочинения. Это оправданно хотя бы потому, что подлинный основатель символизма Вячеслав Иванов органически сочетал различные формы духовного творчества: он был видным поэтом, своеобразным мыслителем и выдающимся исследователем. Ученик Моммзена, он написал две серьезные работы о культе Диониса. В менее яркой форме мы должны отметить аналогичную многосторонность и у Белого, прозаика и поэта. Сын известного ученого, он получил естественнонаучное образование и чувствовал себя как дома во многих областях естественных наук. Он был хорошо знаком с немецкой философией, в особенности с неокантианством, — как раз на основе неокантианства он выстроил свой символизм, придав ему оригинальную форму. Многосторонность символистов, определившая как их творчество, так и отношение к жизни, полностью исключает возможность описать возникновение и становление символизма, используя лишь узкоспециализированный научный подход.

Конечно, я постарался подвести солидный научный фундамент под свое исследование и с этой целью подробно изучил относящийся к делу материал. Я стремился последовательно применять определенный метод, — метод социологии культуры, как я его понимаю. Одна-

ко если я, как исследователь Серебряного века, могу предложить вниманию читателей нечто существенное, то связано это, конечно, с тем, что сам я жил в ту эпоху, был близко знаком или даже связан дружескими отношениями с некоторыми из виднейших ее представителей — Ивановым, Бердяевым, Белым. Этот важнейший источник познания и попытался я открыть моим читателям, стараясь верно показать ведущих личностей той эпохи. Иногда я описываю внешность этих людей, атмосферу моих встреч с ними, их манеру вести публичные диспуты; иные встречи с ними состоялись дома — у меня или у них; передал я и суть многих наших бесед. В отдельных случаях я глубже вдавался в биографические моменты — например, когда рассказывал о том, как Блок добивался взаимности своей будущей жены. Но эти описания не надо считать простыми иллюстрациями, моментальными фотографическими снимками, помещенными посреди научного текста, которые при чтении можно опустить, не потеряв при этом ничего важного для исследования. Неверно было бы истолковать подобным образом мой рассказ о полемических атаках Андрея Белого или о его приходах в наш дом позднею ночью. Все картины, воссозданные на страницах этой книги, иллюстрируют важнейшие особенности людей, о которых я пишу. С этой точки зрения мои иллюстрации непосредственно входят в исследование. Осмелюсь заметить: благодаря интуиции я смог постичь дух как самой эпохи, так и ее личностей, и только благодаря этому итоги исследования, которые всегда имеют характер чего-то временного, сложились в целостную картину.

То, что у Владимира Соловьева, продолжавшего славянофильскую критику Европы, определяется как положительное всеединство, я, подчиняясь предмету исследования, применил и к моему методу познания.

Федор Степун

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Внешность человека, и не только его лицо, но весь облик: фигура, пластика, жесты — редко обманывают. Просто нужно иметь глаза, чтобы все разглядеть. Внешность Соловьева была особенно очевидным отражением его незримого духа. Необычайно высокий и худой, с изжелта-бледным лицом в ореоле длинных волос и большими серыми глазами под благородным лбом, глазами, которые, казалось, более отражали нездешнее, чем глядели на здешнее, со слабыми бессильными руками, похожими ни рентгеновский снимок, — среди живых людей он напоминал призрак.

Едва ли случайно, что наиболее впечатляющие портреты показывают его в стенах монастыря, на похоронах, нередко — куда-то торопящимся в метель. В Соловьеве присутствовало нечто откровенно монашеское, в его привычках было провожать в последний путь совершенно чужих людей; было в нем нечто словно стремящееся прочь, улетающее.

Близкие друзья Соловьева рассказывают, что внешне он настолько походил на монаха или священника, что сельские жители, хотя он носил мирское платье, подходили к нему за благословением, а малые дети спрашивали матерей, уж не сам ли Бог-Отец этот высокий человек. И не стоит приписывать это длинным, как у священнослужителя, волосам и

окладистой бороде. Так выглядело тогда большинство русских интеллигентов. Однако у них благословения никто не просил. Глаза Соловьева сияли нездешним светом. Разумеется, святым он не был, но святость жила в нем, невзирая на многочисленные искушения, которые иногда нападали на него и подолгу не отпускали. На его юношеских портретах мы видим тяжелую нижнюю челюсть и чувственный рот, ярко контрастирующий с глазами провидца. Отличали его и неожиданные взрывы смеха, казавшегося простодушным людям ребяческим, а более искушенным — многозначительным, чуть ли не демоническим. Совершенно невозможно правильно и глубоко оценить жизнь и творчество Соловьева, не осознав, что он далеко не всегда был сам себе господин, что на него часто что-то накатывало и не отпускало, что в нем творилось такое, чего было не понять и ближайшим друзьям. Посреди самой оживленной беседы его вдруг охватывала цепенящая печаль, заставляя надолго умолкнуть. Князь С. Трубецкой рассказывает, как веселая дружеская встреча, во время которой Соловьев, будучи в прекрасном расположении духа, восхищал всех фейерверком остроумных импровизаций, завершилась его внезапными и не понятными никому из присутствующих слезами. Не говоря ни слова и не задавая вопросов, все тихо разошлись.

Некоторые рассказы его знакомых, а также кое-какие из его собственных высказываний в письмах и стихах недвусмысленно дают понять, что причиной такой резкой смены настроения было его постоянное общение с многочисленными, абсолютно реальными для него духами, населяющими всю вселенную. Известное высказывание Фалеса «все полно богов» было для него очевидной истиной. Не следует думать, что он понимал этих духов как аллегории сил природы. Для Соловьева они были однозначно жи-

выми и отнюдь не всегда невидимыми существами. Величко рассказывает, как однажды в ресторане Соловьев вдруг побледнел как мел и испуганно уставился в одну точку. Когда у него спросили, что́ он видит, он не ответил. Современный просвещенный человек легко может счесть эту выходку Соловьева не имеющей никакого отношения к философии. Воспрепятствовать в этом нельзя никому, однако же следует отдавать себе отчет, что в этом случае понимание идей философа существенно осложнится.

Понятно, что такой человек, как Соловьев, не мог вести нормальную буржуазную жизнь. Сложно представить его в качестве процветающего профессора университета или счастливого отца многочисленного семейства. Жизнь давала ему обе эти возможности, но, верный своей судьбе, он избрал полное одиночество. У него никогда не было постоянного пристанища и никогда — собственного жилья, даже временного. Чаще всего он жил в имениях или городских квартирах своих друзей, а то и в гостиницах либо меблированных комнатах. Особенно он любил жить в странноприимных домах при монастырях. Однажды, на длительное время задержавшись в Москве, он почти каждый день завтракал в вокзальном буфете. Эту мелочь можно счесть символической: на вокзале не живут, он — лишь временное прибежище в пути. Для Соловьева вся земная жизнь как раз и была просто промежуточной станцией на пути в царство вечности.

Соловьев был быстрым, прилежным и все время напряженно работающим писателем; зарабатывал он немного, но вполне достаточно, чтобы вести приличную и беззаботную жизнь. Тем не менее денег у него никогда не было, поскольку все, что зарабатывал, он немедленно раздавал всем, кто просил его об этом, не раздумывая и не требуя гарантий возврата. Когда ему замечали, что не следует поддерживать бессове-

стных вымогателей, он отвечал со смехом, что не следует оценивать людей по внешности и «эмпирическому» характеру, настоящий характер может быть отменным и у вымогателя. К тому же он полагал, что всякому человеку лишь во благо бороться с недостойными поступками при помощи достойных. Однажды летом его ограбили до такой степени, что долгое время он появлялся повсюду в черном сюртуке и светлых летних брюках. И даже в таком костюме он был не смешным, а элегантным.

Философская система Соловьева ни в коем случае не может рассматриваться как типично русская или же особенно характерная для русского образа мысли, что вполне допустимо в случае Бердяева, Федорова и Розанова. Слишком очевидно и серьезно влияние на его доктрину Лейбница, Шопенгауэра, Канта, Гегеля и в особенности Шеллинга. Но даже если философская система Соловьева не типично русская, то его к ней отношение, его представления о сути философии и задачах философа в мире — совершенно не европейские, а абсолютно русские. Теоретическая истина всегда, до самой его смерти, была для Соловьева не отделима от этической истины. Тут он мыслил в полном согласии с духом русского языка, в котором — первым на это обратил внимание русский публицист 80-х годов Михайловский — одним и тем же словом «правда» именуются истина и справедливость. Нет, пожалуй, ни одного другого мыслителя, который бы в той же степени, что Соловьев, жизнью своей подтвердил мысль Достоевского о том, что русская идея есть воплощение идей. Поэтому и отошел он со словами: «Тяжек труд в вертограде Господнем». Не имеющее себе равных величие Соловьева заключается не в размышлениях о Боге, но в неутомимых трудах по подготовке Его грядущего царства. На закате своих дней Соловьев был вынужден признать, что реально ощутимый результат его борьбы практиче-

ски равен нулю, что он потерпел поражение на всех фронтах. Причины поражения были различными в церковной, государственной и социальной областях, в национальной и интернациональной сферах. Мы подробнее остановимся на них по ходу его жизнеописания. Здесь пока лишь можно отметить, что для практической политической борьбы Соловьев не располагал ничем, кроме твердой веры в свои идеалы, готовности сражаться за них в любых обстоятельствах и блестящего полемического пера публициста. До последних дней жизни у него не было здравомыслия по поводу власти зла, того глубокого христианского скепсиса, о котором столь мудро рассуждает Жорж Сорель, а в первую очередь — умения осмотрительно ориентироваться в незначительной суете повседневной реальности.

Один из ближайших его друзей, уже упоминавшийся князь Трубецкой, рассказывает, как застал Соловьева записывающим стихотворение, на которое этого мистика вдохновил расцветший экзотический цветок. В действительности же цветок, как друг был вынужден объяснить поэту, оказался надетой на прутик скорлупой расписного пасхального яйца. Соловьев был невероятно близорук. Близорукость же отличала его и как страстного публициста. Его равно глубокие по мысли и виртуозные по языку атаки ни к чему не приводили, поскольку он взирал на русскую реальность со слишком большой высоты и недооценивал силу сопротивления традиционных предрассудков, поскольку писал в оптимистической уверенности, что изреченная истина становится реальностью, поскольку предпочитал пребывать в истине и с одною истиной, нежели идти для пользы дела на компромиссы.

Несмотря на разнообразные связи почти со всеми выдающимися людьми своего времени, Соловьев прожил жизнь одиночки, чуждой любой партийно-

сти. Но — по русской пословице «Один в поле не воин». Вопреки его поражению на всех фронтах, было бы все-таки неправильно сожалеть о том, что Соловьев вел свою борьбу за осуществление истины. Потому что именно поражение утописта, полного оптимизма, покрыло закатный пейзаж соловьевской философии тем эсхатологическим мраком, в котором его доктрина достигла апогея. Движение от утопии к эсхатологии было той великой темой жизни Соловьева, которая сегодня, возможно, еще более актуальна, чем тогда.

Центральным понятием философии Соловьева было понятие «положительного всеединства». Во всех своих построениях он постоянно исходит из предположения, что изначально мир был един и все греховно в нем разделенное стремится воссоединиться, для того чтобы, примирившись и соединившись в любви, добровольно вернуться к Богу. Однако, чтобы понимать Соловьева правильно, нужно отдавать себе отчет в том, что понятие «положительного всеединства» ни в коем случае не следует понимать как конечный результат абстрактно-логического мыслительного процесса, как, например, «монаду» Лейбница или «вещь в себе» Канта, но как описание при помощи метафизики понятий совершенно конкретного мистического опыта, воссозданного поэтом и мистиком в знаменитом стихотворении «Три свидания». Для Соловьева мистика и метафизика связаны нерасторжимо. Поэтому центральное метафизическое понятие «положительного всеединства» — всего лишь одно из многих имен, которыми он называет Подругу Вечную из «Трех свиданий», Святую Софию, о чем нужно говорить подробнее. Прежде всего мы должны поверить сказанному в стихотворении о том, что трижды в жизни он воочию видел Душу Вселенной, Божественную Премудрость, в облике нечеловечески прекрасной женщины — разумеется, не физи-

ческим, а духовным оком. Если мы не уверуем в это, концепция Соловьева останется нам не доступной. Если читать Соловьева как философа-теоретика, как метафизика, то неизбежно придется признать, что его построения недостаточно строги, а кое-где прямо-таки голословны. Подобные оценки философии Соловьева встречаются нередко. Да и сам я много лет назад придерживался такого же мнения и поэтому приостановил свои исследования Соловьева, начатые диссертацией о его философии истории. Мне казалось, что понятия для Соловьева — почти что игрушки, а не орудия, при помощи которых он пытается в неустанных трудах достичь истины, всего лишь формы упорядочения и передачи убеждений, пришедших в философию откуда-то со стороны, что казалось мне, убежденному неокантианцу, верящему в безусловную научную философию, совершенно недопустимым.

Со временем моя точка зрения изменилась — правда, мнения о стилистическом своеобразии образа мысли Соловьева я радикально не менял. На самом деле понятия у него — в первую очередь сообщения о донаучных переживаниях, коренящиеся в эмпирике религиозного опыта. Все построения Соловьева не порождают ничего нового и основополагающего, в гораздо большей степени он пытается сообщить о найденном в донаучной сфере. Строго говоря, понятия у Соловьева не являются таковыми в собственном смысле, но, если можно так выразиться, это перенесенные в сферу логики символы, истинная значимость и убедительность которых заключается в мистической прозрачности, а не в логической последовательности. Это косвенно подтверждается тем, что метафизические построения, нелогичность которых заметна с первого же взгляда, дадут любому чуткому читателю ясное представление о вечном бытии и истинном познании.

В завершение вводной части приведу всего один пример того, как выглядит у Соловьева рационалистически-спекулятивное описание мистического переживания «всеединства».

Основой этого систематического изображения является традиционное идеалистическое учение о способностях человека: разуме, воле, чувстве. Разум, естественно, ориентируется на истину, воля — на благо, чувство — на красоту. Движение познающего, желающего и чувствующего субъекта к его объективной цели проходит три фазы. Познание начинается с освоения эмпирического опыта, так со временем возникают отдельные науки. Из вопроса о сути единства знания вырастает философия, достигающая завершения в теологии. Иерархическая последовательность этих трех уровней познания дает нам свободную теософию.

В сфере воли нижнюю ступень образует примитивное хозяйство семьи, рода, племени. Над нею в качестве второй ступени возвышается государство, чья цель состоит в постепенном превращении в церковь. Совокупность этих трех ступеней порождает свободную теократию.

Художественное ремесло и художественные народные промыслы, чистое искусство «l'art pour l'art» и церковное искусство, задача которого — сделать зримым незримое, образуют сферу свободной теургии. Так философ Соловьев описывает «положительное всеединство» возвращающейся к Богу Мировой Души, которую он полагает причастной миру как всеединству.

Владимир Соловьев родился 16 января 1853 года в Москве, в семье склонного к философствованию историка. Отец, сын православного священника, был воспитан в традиционной набожности и начал работать над «Историей России» в чаянии положить ко-

нец неверию. Соловьев рассказывает, что его дед, по-детски добрый, смиренный и жизнерадостный христианин, однажды отвел его в церковь и там, перед алтарем, посвятил его в свободные церковнослужители.

Мать Соловьева принадлежала по материнской линии к польскому роду, по отцовской линии она была украинкой, в родстве со знаменитым мистиком Сковородой, оригинальным теологом, глубоким мыслителем и набожным паломником, велевшим написать на своем надгробном камне: «Мир ловил меня, но не поймал». Внутреннее сходство Соловьева и Сковороды очевидно. Возможно, допустимо предположить, что наличие бабушки — польки и католички — объясняет симпатии Соловьева к польскому народу и католицизму. Несмотря на христианские чувства родителей, в доме историка не было по-христиански теплого уюта. Отец неустанно трудился у себя в кабинете, удалившись от семьи. Мать двигалась по дому безмолвной тенью, следя за порядком, что при многочисленных детях было нелегко. Вся жизнь была так же строго регламентирована, как работа над «Историей России»: раз в неделю — гости, по субботам — итальянская опера, по воскресеньям — церковь. При таком строгом распорядке едва ли между отцом и сыном могла возникнуть истинная близость. Правда, у очень занятого и по природе холодного и сухого ученого хватило времени заметить, что сын его утратил веру, но помочь ему он не мог. Он удовлетворился снисходительной терпимостью и не заставлял мальчика ходить с ним по воскресеньям в церковь, как прежде. Отчуждение от родительского крова и церкви превратилось у мальчика к пятнадцати годам в настоящую ненависть по отношению к ханжескому христианству окружающего мира. Друг юности Соловьева, философ Лопатин, рассказывает, что никогда не видел такого страстно-

го атеиста и воинствующего коммуниста, как его друг Владимир. Он не мог выносить в своей комнате привычных даже глазу атеиста икон и избавился от них, выкинув в окно. В таком умонастроении Соловьев решил изучать не философию, а естественные науки.

Однако буря нигилизма улеглась так же быстро. Прозанимавшись четыре семестра естествознанием, Соловьев вернулся к философии. На старших курсах он, кроме университета, посещал еще и лекции в Московской духовной академии. В 20 лет он, фигурально говоря, вернулся домой и решил обелить и упрочить веру предков свободной философской мыслью. Первым шагом на этом нелегком пути стала защита магистерской диссертации «Кризис западной философии (Против позитивистов)». Изящно построенная и блестяще написанная работа 21-летнего магистранта не является оригинальной ни по сути, ни по форме. При критическом рассмотрении она оказывается всего лишь расширенным, систематизированным и виртуозно изложенным переизданием идей славянофильства, сформулированных в трудах прозорливого вождя этого движения Ивана Киреевского. Вслед за Киреевским Соловьев полагает, что западная философия возникла в борьбе личного мнения с авторитарно навязанной народной верой. Так же, как Киреевский, Соловьев прослеживает победу индивидуального мышления над откровениями христианства. Очень кратко, но и очень критично в этой связи упоминаются имена Декарта, Лейбница, Спинозы, Канта, Фихте и Гегеля, знаменующие отдельные этапы победы. Конечным результатом этого развития оказывается пробуждающееся даже в самой Европе осознание факта, что период философии чистого разума окончен и, таким образом, Запад становится готовым к встрече с Востоком. Все рассуждения однозначно завершаются мыслью Киреевского о том, что

немецкая философия — в той форме, которую своей последней системой дал ей Шеллинг, — созрела для знакомства с древнерусскими принципами мышления и что рационализм мышления и разобщенность бытия в Германии в скором времени будут преодолены соборным сознанием религиозного разума. К сожалению, научная ценность работы Соловьева существенно пострадала от того, что он, по непонятным причинам, практически ничего не говорил о значении Шеллинга для его концепции и, напротив, приписывал неоправданно большую роль в развитии немецкой духовной жизни философии бессознательного Эдуарда фон Гартмана.

Хотя в научном отношении работа была несамостоятельной, защита ее вызвала в образованных кругах Москвы необычное волнение. Одни писали и говорили о пророке и поздравляли Россию с рождением гения; другие, и среди них кумиры радикальной молодежи, возмущались, что «мистик» Соловьев попирает ногами науку, вопрошали с ужасом и удивлением: «Русь, о Русь, куда несешься ты?» (Гоголь).

Такую необычно резкую реакцию общественного мнения на научный диспут в университете следует, вероятно, приписать впечатлению, которое произвела на присутствовавших не работа, а личность Соловьева. Для слушателей, к какому бы лагерю они ни принадлежали, были важнее не методы рационалистического исследования западноевропейского сознания, а вступительное слово юного провозвестника грядущих времен, когда людям для жизни будет необходим не только земной воздух, но и небесное дыхание, когда внутренний мир вновь станет глубоким, а внешний — прекрасным, поскольку религию и философию свяжут тесные узы. Наверняка очень сильна была притягательность этого синтеза, провозглашенного со сдержанным пафосом. Никто ведь не заме-

тил, что свой факел Прометея Соловьев вознес по лестнице, давно пройденной наукой.

Результатом защиты стало избрание Соловьева доцентом Московского университета и преподавателем Высших женских курсов. Так необычно легко и счастливо началась многообещающая академическая карьера Соловьева. Он сразу добился величайшего успеха. Его популярность быстро росла и вышла далеко за пределы обоих высших учебных заведений.

Спустя год после начала лекций в университете Соловьев отправился в Лондон, чтобы изучать в Британском музее сочинения великих мистиков, гностиков и Каббалу. Особенно интересовала его проблема Софии, Премудрости Божией. Он много и напряженно работал, но производил на всех, кто видел его в то время, впечатление внутренне неудовлетворенного, раздираемого сомнениями человека. Его возвращения в Москву ждали с волнением. Он писал, что тоскует по дому. Внезапно пришла весть, что он отправился через Италию и Грецию в Египет. Что позвало или заставило его поехать в Египет, будет рассказано далее.

По возвращении в Россию Соловьев тут же взялся за оформление своей философской системы, простершейся во все стороны и взлетевшей до небес. В 1877 году появляются «Философские начала цельного знания», в 1878-м — «Чтения о Богочеловечестве». Эти лекции он впервые прочел избранной публике в Петербурге. К постоянным его слушателям принадлежала графиня Толстая, однажды лично присутствовал граф Лев. Нередко бывал и Достоевский. «Критика отвлеченных начал» (1877—1880) стала завершением плодотворного периода философской деятельности. Все упомянутые труды проникнуты единым духом и базируются на одной и той же главной идее: идее «положительного всеединства». Для Соловьева нет непреодолимых пропастей, через все

пропасти он перекидывает мосты. Мост — основной элемент его понятийной архитектоники. В сочинениях этого периода Соловьев предстает исключительно как гениальный объединитель.

Столь значимая в русской истории дата — 1 марта 1881 года, день, когда Александр II, освободитель крестьян от крепостной зависимости, был «казнен» русскими террористами-бомбометателями, — изменила и жизнь Соловьева. 28 марта он выступил с публичной лекцией. Ее тема — «Критика современного образования и кризис исторического развития». В конце он затронул убийство царя. Разумеется, он резко осудил террористический акт, однако высказал надежду, что Александр III помилует террористов, заменит им казнь на пожизненное заключение, а в остальном оставит их на попечении церкви, которая одна способна заставить раскаяться и помочь нравственному исцелению. Эта речь также произвела колоссальное впечатление. Трудно представить себе его истинные размеры. Надежные источники сообщают, что призыв Соловьева к царю поднял настоящую бурю. Одни орали: «Предатель, террорист, долой его», другие ликовали: «Наконец-то истинный христианин, ты наш вождь, веди нас». Но наибольшее впечатление такая реакция слушателей произвела на самого Соловьева. Один из его друзей рассказывает, что когда он на следующий день вошел в комнату автора речи (повсюду стояли цветы), то едва узнал его, такая боль искажала его лицо. Свисавшая на лоб прядь за ночь поседела.

Царь, которому Соловьев написал короткое письмо в объяснение случившегося, позволил свершиться правосудию. Соловьев получил всего лишь порицание от министра, а также совет: воздержаться от дальнейших публичных выступлений. Да еще было отложено избрание его профессором Московского университета. Несмотря на подобную снисходитель-

ность, Соловьев решает отказаться от академической карьеры и, поскольку выступать ему было не дозволено, посвятить себя исключительно журналистике. Так началась его десятилетняя неустанная борьба за христианизацию мира.

Первой целью, которую он ставил перед собой, было воссоединение церквей. Чтобы правильно понимать ход этой борьбы, нужно отличать постоянную на протяжении всей его жизни цель борьбы от различных средств ведения борьбы, и прежде всего от меняющихся исходных пунктов борьбы. Главное, что вытекает из всей его философской системы относительно воссоединения церквей, — это отсутствие мнений о вопросе. Если же появляются расхождения, то объясняются они тем, что борец Соловьев частенько менял, по тактическим соображениям, исходную позицию. Сначала все свои надежды он возлагал на русское православие, позднее — на римский католицизм, а под конец — на воздействие Святого Духа. При колебаниях между православием и католицизмом соответственно менялось и его отношение к протестантизму: чем сильнее его тянуло к Риму, тем отрицательнее он относился к делу Лютера, и наоборот. Точно определить межконфессиональную позицию Соловьева сложно еще и потому, что в католицизм он перешел в период внутреннего отдаления от Рима. Эта кажущаяся непоследовательность объясняет, почему представители восточной церкви долгое время не верили в «переход» Соловьева в католическую веру или, по крайней мере, не принимали его всерьез, почему, напротив, некоторые католические исследователи стараются изобразить и истолковать этот переход в несоответствующем действительности виде и почему протестанты предприняли хитроумную попытку представить эволюцию взглядов Соловьева как своего рода протестантскую позицию.

Чтобы разобраться в вопросе конфессиональной принадлежности Соловьева и его отношения к вероисповеданиям, необходимо помнить, что в его проекте цельного знания свободная теософия стоит выше теологии, а свободная теократия — выше церкви. Проблема воссоединения церквей никогда не была для Соловьева исключительно теологической или чисто церковной. Ее глубинные корни следует искать в метафизике всеединства и том мистическом переживании, что питает эту метафизику. В этих глубинах церковь была для Соловьева местом свидания Богочеловека Христа и человека, который через Христа придет к Богу. Соловьев рассматривал церковь как метаисторический мистический организм и как метаисторический процесс. Ясно, что такое понимание церкви не допускает множественного числа и что воссоединение церквей следует понимать лишь как использование привычного словосочетания для вящей понятности. Разумеется, под ним не имеется в виду ничего, что противоречило бы взглядам Соловьева. Ведь он сам различал «вселенскую», или «истинную», церковь и «земные» национальные церкви и никогда не забывал указать, что эти церкви могут считаться церквями Христовыми лишь при осознании их неполноценности.

Встает вопрос: не станет ли понятнее проблематика Соловьева, если не твердить упрямо о воссоединении церквей, а просто вести речь об объединении вероисповеданий, братской согласованности их действий? Разумеется, употребление подобной терминологии предполагает, что под вероисповеданиями понимаются исключительно освященные авторитетами и тщательно продуманные учения, которые не раскалывают церковь, а в разные эпохи и у разных народов по-разному объясняют и осознают церковную жизнь.

История перехода Соловьева в католичество однозначно доказывает, что именно к этому мнению он

пришел в результате долгих трудных сражений. Мишель д'Эрбиньи указывает, что при переходе Соловьев не произнес обычной формулы отказа от восточной церкви. То, что он никогда и не смог бы этого сделать, подтверждает зачитанное Соловьевым при «переходе» заявление, где он однозначно называет себя «членом истинной, достославной греко-русской православной церкви». Если к этому добавить еще и тот факт, что, перейдя в католицизм, он многие годы не практиковал его, а перед смертью после потрясающей исповеди принял последнее причастие из рук православного священника, то станет совершенно очевидным, что в случае Соловьева речь идет не о переходе в католицизм, а в гораздо большей степени о присоединении к нему. В действительности он не сменил вероисповедание, а расширил его за счет доктрины, имеющей другую историческую мотивировку, чтобы ощутимо приблизиться к единой неделимой церкви. Глубинный смысл присоединения Соловьева к католицизму заключается в переходе из пространства исторического конфессионализма в пространство мистического универсализма. В этом смысле можно, пожалуй, говорить о царстве Святого Духа как последней гавани его сбившегося с курса боевого корабля. В письме к пока еще совершенно неизвестному в Европе гениальному мыслителю и писателю Розанову от 1892 года он пишет: «Я столь же далек от латинской бездушности, как от византийской или же аугсбургской и женевской. Исповедуемая мною религия Св. Духа шире и вместе с тем содержательнее всех отдельных религий».

Розанов пишет в воспоминаниях, что для Соловьева католицизм, православие и лютеранство ни в коей мере не были завершенными формами религиозного сознания, а всего лишь стадиями, ступенями. Его душа была предана религии Святого Духа и постоянно в поисках нового религиозного знания.

В самом ли деле «постоянно», сказать трудно. Прежде всего, как кажется, это не согласуется с мучительным путем, которым Соловьев поднялся к вершине своей религии Святого Духа. Можно, и нужно, сказать лишь следующее. Преодоление конфессионализма не было для Соловьева до конца его дней уравниванием вероисповеданий. Он не стал католиком в полном и однозначном смысле, но даже в последнем своем произведении — «Повесть об Антихристе» — он выражает свою любовь к папству и преклонение перед ним. Только эта верность объясняет слова, которыми он завершает описание воссоединения церквей с эсхатологической точки зрения: «...пора исполнить последнюю молитву Христову об учениках Его, чтобы они были едино, как Он Сам с Отцом — едино. Так для этого единства Христова почтим... возлюбленного нашего брата Петра. Пускай напоследях пасет овец Христовых». Из этих слов следует, что католицизм был для Соловьева тем вероисповеданием, которое было ближе всего к вселенской церкви. Разумеется, это справедливо только в случае, если мы помним о разнице, бывшей для Соловьева самой главной: разнице между папством римским и папством латинским. Собственно, под римским папством Соловьев и понимает вселенскую церковь, «единую богочеловеческую церковь», а под латинским папством — сужение этой истинной церкви, начавшееся прежде всего после схизмы. Конечно, утверждение о том, что папизм полностью изгнал папство из католической церкви, неверно. Церковь — богочеловеческий организм и богочеловеческий процесс. Папистское латинство является в этой церкви человеческой составляющей. Человеческая составляющая может иногда замутнить божественную жизнь в храме, однако ни в коем случае не может ее заменить. В папе Соловьев на протяжении всей жизни видел не только «главу католической

церкви», но и «центр всеобщего христианства». К этому центру в Риме обращены страстные слова Соловьева: «В этот Рим я верую, пред ним преклоняюсь, его люблю всем сердцем и всеми силами своей души желаю его восстановления для единства и целости всемирной церкви, и будь я проклят как отцеубийца, если когда-нибудь произнесу слово осуждения на святыню Рима».[1]

Я думаю, что даже жесточайшая критика, с которой Соловьев время от времени обрушивался на латинство и папизм, не смогла до конца изгнать из его сердца эту почти экстатическую присягу Риму.

По разъяснении целей десятилетней борьбы Соловьева в сфере церковной политики следует описать препятствия, лишившие его плодов самоотверженных борений. Свою деятельность публициста и проповедника Соловьев начал убежденным сторонником славянофилов в редактировавшемся Иваном Аксаковым журнале «Русь». В первой статье он совершенно в духе главного редактора атакует покорные государству синодальные власти, не говоря ни слова против духа и исторической миссии восточного христианства, носителя которого он видит не в далеком от народа, отравленном латинским папизмом епископате, а в верующем русском народе. Но уже во второй статье, посвященной проблеме раскола русской церкви, Соловьев неожиданно занимает новую, противоречащую славянофильству позицию. Трудно сказать, какими причинами был вызван этот поворот, это сближение с Римом. Племянник философа, сам богослов, священник и поэт Сергей Соловьев, подчеркивает, что мировоззрение его дяди формировалось чередой катастрофических, внезапных и болезненных переворотов. Не исключено, что и смена настроений и убеждений в 1883 году имеет ту же подоплеку.

[1] Письмо И. Аксакову от 1883 года.

Методически этот поворот связан с мыслью о том, что раскол между католичеством и православием — проблема не философии религии и не чисто теологическая проблема, его следует рассматривать с позиций куда более весомого противостояния Востока и Запада. На Востоке, как теперь полагает Соловьев, опираясь на свои ранние, чисто философские труды, человек покоряется сверхчеловеческой силе, на Западе же он отстаивает свою независимость. Отталкиваясь от этой мысли, Соловьев с огромной скоростью пролистывает восточную и западную культуру. Поскольку на такой скорости невозможно точно оценить отдельные элементы исторической формации, Соловьеву удается внедрить в реальность свою систему координат, что, честно говоря, иногда очень похоже на изнасилование. Соотнося в своих поспешных построениях дохристианское противостояние Востока и Запада с проблематикой церковного раскола, он характеризует восточную церковь как созерцательное, смиренно молящееся, обитающее вне мира и поэтому мало заинтересованное в осуществлении Слова христианство. А западные церкви представляются ему верой, активно занятой христианизацией мира, верой, серьезно относящейся к призыву в «Отче наш»: «Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли». Односторонность обоих вероисповеданий требует от них — для философа «положительного всеединства» это само собой разумеется — самоотречения и расширения.

Еще бóльшие последствия, чем этот историко-философский набросок религиозно-исторических и богословских различий между Востоком и Западом, имел переворот в мировоззрении, произошедший с Соловьевым в то же время. Он полностью утратил всякую симпатию к русскому цезаропапизму, как Соловьев постоянно именовал и тем самым определял государственную русскую церковь. Отныне все свои

надежды он возлагает на католицизм. Конечно, Соловьев пока признает, что Рим иногда заблуждался, но все заблуждения римской церкви объясняются ее добрым сердцем и заботой о благе человечества. Поэтому русская православная церковь не имеет права упрекать Запад, ведь она никогда не отваживалась на борьбу, но лишь молилась, не двигаясь с места. Тем не менее положение в синодальной церкви представляется Соловьеву не до конца безнадежным. Он стремится найти практические предпосылки к воссоединению вероисповеданий. Главное препятствие он видит в отношении Российского государства и послушной государству синодальной церкви к католической Польше и к загнанным в гетто евреям. Уже в первой части своего труда «Национальный вопрос» Соловьев настаивает на полном примирении с Польшей и правоверными иудеями — народом Ветхого Завета. Так, он требует полного политического равноправия евреев и ликвидации всех гетто.

На протяжении всей жизни Соловьев особенно интересовался еврейской проблемой. Его интересовал не только Ветхий Завет, но и судьбы еврейского народа. Чтобы приблизиться к решению этих вопросов, Соловьев выучил древнееврейский язык и обстоятельно изучал Библию и историю богоизбранного народа. В трудах на эту тему он прежде всего спрашивает, почему именно евреи были избраны для рождения Христа. Ответ его гласит: потому что вера их сильна, а их национальное чувство имеет ярко выраженный индивидуальный характер. Каждый еврей, пишет Соловьев, постоянно ощущает личную связь со своей нацией, которую все евреи персонифицируют. Третью причину он усматривает в глубоком понимании евреями значения земного и материального. При всей силе их разума они никогда не были народом, абстрактно ориентированным на потустороннее. Именно этими тремя качествами евреев объясняется

их избрание избранным народом. Ни для какого другого народа личностный характер Бога и его явление во плоти не были настолько же само собой разумеющимися, как для народа еврейского. Совершенно невозможно предположить, что Христос мог родиться в Индии.

Главную причину трагической судьбы еврейского народа Соловьев усматривает в его малодушном требовании немедленного осуществления теократии, то есть в отрицании мучительного пути к власти. Еврейский народ, пишет Соловьев, страдает, потому что отрицает необходимость страдания, потому что крест стал для него источником раздражения. Поскольку евреи сбились с пути истинного, их положительные качества превратились в отрицательные: национальное самосознание стало у них национализмом религиозного толка, а понимание необходимости материального воплощения духа выродилось до алчного корыстолюбия. Кстати говоря, такой же точки зрения придерживался и Карл Маркс. Важно отметить, что Соловьев, нисколько не льстя евреям, всегда рассматривался ими как друг и заступник. После его смерти за него молились в российских синагогах.

Ясно, что попытка Соловьева просветить Россию и подготовить ее к борьбе за воссоединение церквей и христианизацию культуры в 80-е годы не могла быть удачной. Монархия была клерикальной и реакционной, интеллигентные евреи были настроены атеистически и революционно. Всеобъединяющая концепция соловьевской философии истории, а также политические устремления делали философа чужим в любом лагере. Почвенникам-славянофилам его христианство казалось слишком спиритуальным и универсальным. В этом христианстве они не чувствовали запаха и вкуса обычаев православного крестьянства, крещеных язычников. Им, выросшим в старинных дворянских усадьбах, с детства впитавшим с

атмосферой пасхальных сельских церквей весеннюю готовность матери-земли к зачатию, Соловьев представлялся бестелесным духом, фантомом, чуть ли не привидением. На самом же деле, хотя он и умер в 1900 году, Соловьев был одним из первых людей XX века, сменивших корни на крылья. К ним принадлежали также Бердяев и Белый.

Чужой для христианско-консервативных мужей, и в стане либеральных западников, к которым он, будучи полемистом, примкнул после разрыва с Аксаковым, Соловьев был не ко двору. Слишком сильно чувствовал он их религиозную вялость. Они же воспринимали его экзальтированную религиозность как помеху политической борьбе. От этой бездомности Соловьев страдал, одному из друзей он писал о запутанности ситуации в России: наши христиане в социальном отношении реакционны и бесчеловечны. А наши атеисты, верящие в происхождение человека от обезьяны, идут и жертвуют жизнью за ближнего. На самом же деле должно быть наоборот.

Всю свою жизнь Соловьев с редким публицистическим блеском и нравственным подъемом выступал за единство христиан, социальную справедливость и в то же время отрицал невозможность союза атеизма и борьбы за справедливость. Но без ощутимого успеха. Да и как мог осуществить что-либо человек, не принадлежащий реальности своего мира и своей среды.

По собственному признанию, ни над одним из своих произведений Соловьев не работал так страстно, чувствуя истинное вдохновение, как над «Историей и будущностью теократии». Получив еще в Петербурге фундаментальные сведения по всем аспектам этого вопроса, он уехал в имение друга и работал там, иногда в полном одиночестве, в большом холодном, запущенном доме на пустынном севере, который он позже воспел в прекрасных стихах. Уже

упоминавшийся племянник Соловьева рассказывает, что на берегу стремительной реки Тосны лежал большой камень. Сидя на нем, Соловьев часами раздумывал о своей работе. Там ему было видение. Ему явились несколько старцев и благословили его труд, который должен быть посвящен «оправданию веры отцов». После видения Соловьев, как он пишет брату, стал писать сразу на чистовик, с новой прозорливостью и по новому методу: «...под один локоть Библию, под другой белую бумагу — и строчу».

Работая, Соловьев задумывался, позволят ли ему опубликовать книгу в России. Оправдались худшие ожидания: духовная цензура запретила появление его книги.

Тогда роль судьбы взял на себя случай. В 1884 году Соловьев познакомился в России с известным хорватским ученым, каноником Рачки. Идеи Соловьева произвели глубокое впечатление на католика-славянина. Вернувшись в Загреб, Рачки рассказал о знакомстве епископу Штросмайеру, который пригласил к себе Соловьева. Тот с благодарностью принял приглашение и, по совету Рачки, привез с собой рукопись. Его новые друзья надеялись опубликовать ее в Австрии.

В лице Штросмайера Соловьев познакомился с истинным христианином и отважным борцом за независимость Хорватии. После многочисленных бесед Штросмайер посоветовал русскому другу изложить свои идеи воссоединения папе Льву XIII.

Это изложение было напечатано в десяти экземплярах, один из которых был отправлен Льву XIII, а другой — кардиналу Рамполле. Ответа не последовало. В 1888 году, во время визита в Рим, Штросмайер передал кардиналу Рамполле длинное послание к святому отцу и попросил его добиться для Соловьева аудиенции. Была ли она дана, доподлинно неизвестно.

В любом случае, Соловьев вернулся в Россию ни с чем. Его тесные контакты с католической церковью наделали в Петербурге много шума, хотя, как мы знаем из его писем, он вернулся на родину куда более православным, чем до отъезда.

Официальный Петербург принял Соловьева как преступника. Обер-прокурор Святейшего Синода объявил его деятельность безусловно вредной как для Российского государства, так и для православной церкви. По этой причине все, что Соловьев по возвращении предъявлял цензуре, запрещалось без прочтения. Была отменена подписка на «Историю и будущность теократии», даже после предложения автора убрать главу о примате апостола Петра.

Опустошенный и измученный, больной и духовно надломленный, Соловьев уехал в знаменитую Троице-Сергиеву лавру. Там им овладела идея уйти в монастырь. Не отвратила его от света лишь мысль, что в случае принятия обета ему могут запретить ратовать за воссоединение церквей.

Через пять месяцев после возвращения католический мир подступил к Соловьеву с другой стороны. Знаменитый автор «L'Empire les Tsars et les Russes» Леруа-Болье поручил иезуиту Пирлингу доставить последние материалы для изучения религиозной системы Соловьева. По совету Штросмайера Пирлинг обратился к Соловьеву с просьбой о собственноручном изложении. Соловьев ответил, что писать о самом себе ему не хочется, и предложил сформулировать свои идеи в более пространном сочинении. Так появилась книга «La Russie et l'Eglise universelle». К тому же им была написана блестящая и страстная пророческая брошюра «L'Idee russe». В брошюре кратко излагались многие уже известные идеи Соловьева. Но была в ней и мысль о воссоединении церквей в форме союза папы и русского царя. Старый друг епископ Штросмайер переслал «L'Idee

russe» папе и вскоре получил ответ: «Bella idea! Ma four miracolo e cosa impossibite» («Замечательная идея, но неосуществимая, если не случится чудо»).

Этот приговор тяжким камнем лег на могилу, в которой за год до этого обер-прокурор Святейшего Синода Победоносцев похоронил все надежды Соловьева. Преступник для Востока, фантаст для Запада: таков был трагический итог борьбы за религиозное воссоединение Востока и Запада и христианизацию европейской культуры, начатой Соловьевым с таким одушевлением и таким упованием.

Последние философские труды Соловьева — незавершенная новая редакция теоретической философии и пятисотстраничное, подробно разработанное сочинение по вопросам этики «Оправдание добра», а также несколько меньших сочинений — исполнены совершенно иного духа, чем философские труды первого периода. Такая перемена задала нелегкую задачу исследователям творчества Соловьева. В «Критике отвлеченных начал» автономная этика в корне отвергается как «абстрактный морализм». Основополагающей категорией всей человеческой деятельности в сфере искусства и науки была тогда для Соловьева теономия, без которой концепция «положительного всеединства» была просто немыслима. Эту точку зрения он сохраняет и в последующие годы. В письме от 1884 года он пишет одному известному писателю:[1] «Вы мне советуете писать книгу об этике. Но ведь я этику не отделяю от религии, а религию не отделяю от положительного откровения, а положительное откровение не отделяю от Церкви. Ото закавыка!»

От этой позиции в «Оправдании добра» осталось немногое. В этой работе неограниченно царит дух

---

[1] Адресат — А. А. Киреев.

автономии. С точки зрения метода от христианства остались лишь слова Павла, сказавшего о язычниках, что те творят добро по закону, запечатленному в их сердцах. Непостижимым образом Соловьев заходит так далеко, что практически переворачивает отношения религии и этики. Не этику следует обосновывать религией, а наоборот — религия должна оправдываться этикой, поскольку непоколебимая этика с ее равной для всех требовательной строгостью противостоит многим религиям.

Подобное изменение в ходе теоретических рассуждений наблюдается и в новой редакции теоретической философии. Подзаголовок магистерской диссертации был такой: «Против позитивистов». Новое же сочинение, напротив, с точки зрения метода — весьма далеко заходящее оправдание позитивизма как неотъемлемой составляющей любой теоретически значимой философии. Рука об руку с этой тенденцией идет переоценка теории познания Канта, которой в новой редакции философской системы Соловьева отводится весьма существенная роль. Вся работа дышит новым духом. Можно сказать, что это — первое философское исследование Соловьева, основанное на строгом следовании методу. Здесь в первый раз выдвигается серьезное требование не принимать на веру даже самой очевидной истины, не проверив ее всесторонне независимым разумом. Совершенно очевидно, что оба труда наносят ущерб концепции христианского всеединства. Точно так же расценивал изменения в умонастроении Соловьева друг его юности профессор Лопатин, который в сфере философии был ни в коем случае не христианином, а убежденным последователем Лейбница. В работе «Вопросы религиозного единства сознания» он пишет, что в своих новых трудах Соловьев показывает себя решительным представителем трансцендентного понимания материальной действительности и что таким

образом он неизбежно утратит возможность последовательно и непротиворечиво отстаивать то мировоззрение, которое было всю жизнь ему присуще. Мочульский полагает, что Лопатин правильно уловил противоречие новой философской концепции прежним философским системам, но, однако, недостаточно глубоко осознал трагизм краха учения о «положительном всеединстве».

Профессор Сцилкарский, также исследующий этот процесс развития, задается во введении к немецкому переводу «Теоретической философии» вопросом, как могла бы выглядеть в дальнейшем философская концепция Соловьева, если бы он не умер. Профессор исходит из того, что Соловьев нашел бы путь к прежней философии и от новой, с точки зрения метода, концепции. Мне кажется, такая постановка вопроса не учитывает тот факт, что написавший два последних произведения Соловьев был совсем другим человеком, чем прежде. Мы вправе предположить, что изменения в его системе были вызваны изменениями в его понимании зла.

В молодости Соловьев был совершенно уверен в том, что зло можно победить разумом и доброй волей. В письме от 2 августа 1873 года двоюродной сестре Романовой он недвусмысленно говорит об этом: «Я не могу признать вечности зла, я не верю в дьявола». Перечисление им причин, объясняющих господство зла на протяжении всей истории, носит скорее социологический, чем религиозно-философский характер. Этими причинами являются: безграничное невежество народа, ужасный моральный упадок образованных слоев, кулачное право в международных отношениях. Разумеется, читая письмо к двоюродной сестре, чувствуешь, что за этим перечислением стоит твердая вера в христианскую истину, но отсутствует понимание глубинной связи между христианской истиной и греховностью человека, с чем связан и уто-

пический идеализм в сочинениях и борьбе молодого Соловьева.

В предисловии к «Трем разговорам» (1899—1900) Соловьев занимает уже существенно отличную позицию. Теперь зло — «действительная *сила*, посредством соблазнов *владеющая* нашим миром...» Эта новая точка зрения объясняется, вероятно, переворотом в душевном настрое Соловьева, который он, судя по всему, пережил за два года до написания предисловия к «Трем разговорам» (пасхальным воскресеньем 1898 года). Результатом этого происшествия стало не только более глубокое проникновение зла в христианский мир, но и зародившаяся в Соловьеве вера в дьявола. Примечательно, что встреча Соловьева с дьяволом стала своего рода легендой, которая в разных версиях вошла в книги его друзей. В самом скромном варианте воспроизводится собственный рассказ Соловьева: «Ехал я на пароходе; вдруг почувствовал, как что-то сдавило мне плечи; я увидал белое туманное пятно и услыхал голос: „А, попался, длинный, попался!“ Я произнес самое сильное заклинание, какое существует: „Именем Иисуса Христа Распятого!“ Дьявол исчез, но весь день я чувствовал себя разбитым».[1] Даже этот рассказ, в котором дьявол, в отличие от пересказов друзей, остается невидимым, весьма загадочен, хотя явление дьявола не было первым из числа тех, что омрачали жизнь Соловьева. Как бы то ни было, радикальное изменение отношения Соловьева к злу несомненно. Это подтверждают диалоги в «Трех разговорах» и в «Повести об Антихристе». Но прежде всего это подтверждает кризис этики и философии теономии в обоих последних произведениях. Воссоединение церквей в рассказе об Антихристе переносится из истории в метаисторию. Мечта об их воссо-

---

[1] Воспоминание Н. Макшеева (из статьи Конст. Мочульского «Владимир Соловьев. Жизнь и учение»).

единении во времени и пространстве расценивается Соловьевым как своего рода искушение. Оно представляется ему недопустимой утопией, легкомысленной гармонизацией жестоко страдающего мира. Столь же недостаточной гармонизацией всех сфер человеческого творчества является, однако, его трехбашенное здание: теософия, теократия и теология, которое он в молодости возводил до своих спекулятивных небес. С проникновением зла в его духовный мир с трагическим отрезвлением неизбежно была поколеблена и метафизика всеединства. Если бы после создания последних произведений Соловьев не умер, вряд ли он смог бы вернуться к возвышенным концепциям молодости.

Выше было сказано, что метафизику Соловьева следует понимать как понятийно-символическое описание его мистического опыта. На самом деле всеединство Соловьева, задуманное как категория цельного знания, встречалось ему трижды в его жизни — как живая женщина, та, которой можно сказать: «Ты». Эти встречи, бывшие, по собственному его признанию, наиважнейшими в его жизни, он описал в странных, иногда неприятно ироничных и даже поучающих стихах. Эти стихи, пишет Соловьев в предисловии к книге,[1] понравились некоторым дамам и поэтам, потому и были опубликованы. Откуда такой тон «стихотворений» и предисловия, сказать трудно. В качестве чисто внешней причины можно упомянуть, что Соловьев был сыном своего времени и желанным гостем в кругу друзей, где любили валять дурака и рассказывать анекдоты. В тогдашней Москве это было модно.

---

[1] В примечании к книге «Три свидания» («...эта маленькая автобиография, которая понравилась некоторым поэтам и некоторым дамам»).

Куда более весомым представляется соображение, что из определенной робости Соловьев не хотел выдать на осмеяние глупым просвещенным мещанам дарованные ему судьбой великие встречи, описав их слишком правдиво. Он смеялся с насмешниками, чтобы лишить насмешку жала. В пользу правильности этого часто высказывавшегося предположения говорит то, что в письмах к матери и друзьям, написанных из Лондона, где Соловьев работал в Британском музее, он ни словом не обмолвился об истинной причине своего путешествия в Египет. Он писал всего лишь, что Запад уже мало что может ему дать и что он хочет отправиться на Восток. О потрясающем событии, что он пережил в пустыне близ Каира, он сообщил матери только то, что его, в долгополом сюртуке и цилиндре, бедуины приняли за черта, связали ему руки и бросили в пустыне. Читая об этом невероятном происшествии, мать наверняка не догадывалась, что третья встреча с Подругой Вечной произошла недалеко от Каира, на восходе.

Сколь бы ни была убедительна эта теория бегства в комикование, иронию и показушность, она все же не объясняет главного. Трудно отказаться от мысли, что интонацию и стиль «Трех свиданий» следует понимать, исходя из определенной двойственности отношения Соловьева к собственным переживаниям. Подобным предположением мы затрагиваем самые глубины его опыта, почти неразрешимого вопроса о религиозном характере его встреч со Святой Софией, часто именуемой в стихах его Подругой Вечной.

Разумеется, современный человек склонен отрицать объективный характер встреч с Подругой Вечной и толковать ее появление как поэтическое видение или даже невротическую галлюцинацию. Лично я не считаю себя на то вправе и полагаю, что прав великий русский лирик Александр Блок. По мнению Блока, три встречи следует понимать как протоколь-

но четкие показания Соловьева о происшедшем: «Я, Владимир Соловьев, уроженец Москвы, призывал Тебя и видел Тебя трижды: в Москве в 1862 году, за воскресной обедней, будучи девятилетним мальчиком; в Лондоне, в Британском музее, осенью 1875 года, будучи магистром философии и доцентом Московского университета; в пустыне близ Каира, в начале 1876 года».[1]

Как единое произведение «Три свидания» не представляют собой ничего особенного. Лишь описание явления Подруги Вечной девятилетнему ребенку стало истинным даром музы. Легкой, но уверенной рукой Соловьев делает набросок воскресного утра на одном из московских бульваров. Здесь он, за руку с бонной, встречается с девятилетней же девочкой, воспламенившей его сердце. Он признается ей в любви, но она не отвечает. Ах так, она любит другого, он вызовет его. Дуэль, дуэль. Все это описано с изяществом и юмором.

Затем — внезапная смена декораций. Воскресная обедня. Сердце раздирают боль и страсть. Церковный хор поет об отречении, царские врата открыты. Но где же священник, дьяконы и молящиеся? Вдруг все куда-то исчезает. И тут появляется она. Пронизанная золотистой лазурью, с цветком нездешних стран, с лучистой улыбкой она подает знак и исчезает в тумане. С ней из детского сердца уходит страсть. Ничто земное не смущает душу. Последняя фраза иронически сводит мистическое переживание к повседневности. Немка-бонна берет мальчика за руку, грустно повторяя: «Володинька, — ах! слишком он глупа!»

Как мы уже знаем, во второй раз Подруга появляется в Британском музее, где молодой ученый, отрешившись от всего и уйдя в себя, занимается пробле-

---

[1] Из статьи А. Блока «Рыцарь-монах».

мами мистики, гностиков и прежде всего — Святой Софии. Во время работы его охватывает страстное желание, чтобы она явилась вновь. Его просьба услышана, внутренним слухом он внимает повелению отправиться в Египет, где Подруга обещает открыться ему до конца. Завершает стихотворение опять-таки полуироническое замечание:

С рассудком чувство даже не боролось:
Рассудок промолчал, как идиот.

Символика цвета — золотистая лазурь — точно та же, что и в первом стихотворении. Стихи, однако, намного слабее, да и в сравнении со многими другими стихами Соловьева они слабы настолько, что решительно можно поверить: главное здесь — не поэзия, а документальность.

В третьей встрече, которая с художественной точки зрения удалась более, чем вторая, самое главное — куда большее единство образа и мысли, видения и размышления. После трагикомического происшествия с бедуинами до Соловьева издалека доносится голос Подруги: «Усни, мой бедный друг!» А когда позднее он просыпается, появляется она сама. Вновь те же глаза, сияющие светом первых дней творения. Однако мир, за сотворением которого наблюдает Соловьев, не тот, о котором рассказывается в книге Бытия, а лишь его созидательное предвосхищение в видении Господа: он лишен пространства и времени. В основе всего — идентичность. Одним-единственным взглядом Соловьев охватывает все, что было, есть и будет. Впав в мистический универсализм, он видит синее море и реки, дальний лес и выси снежных гор. Все они, взаимопроникая и переплетаясь в счастливом объятии, живут как нечто единое и безграничное. Это космически-мистическое единство прамира не следует, однако, понимать в

3 Зак. 3372

духе панорамы, которую Святая София показывает своему избраннику, она сама является этим миром. «Все видел я, и все одно лишь было, — один лишь образ женской красоты».

Через мгновение, которое, возможно, длилось вечность, видение погасло и исчезло. Безмолвная тишина воцарилась в пустыне. Но в душе у Соловьева звучал благовест. Молящаяся душа провозгласила победу над смертью.

Три свидания ставят всех исследователей творчества Соловьева перед очень сложным вопросом о соотношении мистики и эротики в его жизни и творчестве. Ответ сильно упростится, как нередко уже случалось, если безоговорочно поверить собственным словам Соловьева. В предисловии к сборнику своих стихов он возмущенно пишет: «1. перенесение плотских, животночеловеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость..; 2. поклонение женской природе самой по себе, то есть началу двусмыслия и безразличия, восприимчивому ко лжи и злу не менее, чем к истине и добру, есть величайшее безумие..; 3. ничего общего с этой глупостью, с этой мерзостью не имеет истинное почитание Вечной Женственности как действительно от века восприявшей силу Божества, действительно вместившей полноту добра и истины, а через них нетленное сияние красоты».

Несмотря на энергичность этого высказывания, оно, если внимательно прислушаться, отвергает, как мне кажется, лишь связь между мистикой и примитивной сексуальностью, но не более тонкие отношения между мистикой и эротикой. То, что животно-человеческий половой акт с женщиной, которая, будучи существом естественным, не может отличить добра от зла, не относится к религиозно-мистической сфере, понятно само собой и не требует углубленного анализа. Но означает ли это отрицание любого

эмоционального диалога между мистикой и эротикой? Текст «Трех свиданий», как и факты биографии, не подтверждают этого.

В первый раз Подруга Вечная является влюбленному мальчику после объяснения в любви. Как говорится в стихотворении, после явления потустороннего видения душа мальчика слепнет для всего земного, но эту слепоту ни в коем случае не следует толковать как полную изоляцию, поскольку она предполагает зрелище.

Вторая и третья встречи, тесно связанные друг с другом, происходят, разумеется, в пространстве мистики. Строчку из первого стихотворения об ослеплении души для всего земного, повторенную с незначительными изменениями, можно истолковать как указание на то, что Соловьев бежал в Лондон после крушения внезапно охватившей его любви. Биографы Соловьева рассказывают, что сразу после окончания обедни на Троицу двадцатисемилетний философ поднялся с близкой знакомой на колокольню сельской церкви и там просил ее руки. Изумленная и напуганная девушка сперва согласилась, но уже на следующий день взяла свои слова назад. Если учитывать это, то становится заметным большое сходство между первой и второй встречами: вспыхнувшая любовь, богослужение, отказ.

Гораздо больше, чем все эти толкования и рассуждения о взаимоотношениях мистики и эротики в душе Соловьева, говорит рассказ о четвертой встрече — вероятно, не включенной философом в поэтическое восхваление Подруги Вечной потому, что в ней эротика и мистика соприкасаются чрезвычайно тесно. Эту встречу, хронологически являющуюся второй, Соловьев пережил в девятнадцать лет, но, лишь будучи зрелым мужчиной, доверил ее бумаге в виде новеллы, явно в знак того, что считает ее очень важной для себя.

В вагоне железной дороги студент Соловьев знакомится с не слишком красивой и малообразованной дамой, которая сначала не производит на него никакого впечатления, тем более что он направляется к двоюродной сестре, чтобы предложить ей самоотверженную дружбу как высшую форму любви. Вечер. Женщина распускает волосы и кладет руки на колени. Тут юношу внезапно охватывает страсть не столько к женщине, сколько к ее прекрасным волосам. Он подносит их к губам и покрывает страстными поцелуями. Юлия — так зовут женщину — благодарит его долгим, горячим, безмолвным поцелуем.

На следующий день Юлия перебирается в вагон первого класса, что очень ловко объясняется разными обстоятельствами, однако скоро появляется в купе спутника, чтобы переманить его к себе. Измотанный бессонной ночью, когда его терзали раскаяние и отвращение, безвольный юноша соглашается на приглашение перейти к ней. На открытой площадке между вагонами он внезапно падает в обморок. Лишь поспешное вмешательство Юлии спасает его от смерти под колесами.

Придя в себя в купе первого класса, он видит, как сквозь вагонное окно на него опускается небесная синева, в которой ему является женский лик, смотрящий на него сияющими глазами и шепчущий что-то тихое и нежное. Попутчица Юлия преобразилась, исчезла. Умолкли все земные страсти. Он, как некогда в детстве, слеп для всего земного, и в его чуждые всего мирского глаза глядит Святая София, Подруга Вечная.

Прочитав этот рассказ, нелегко понять предисловие к стихам, если не предположить, что они направлены лишь против тех людей, что, будучи рабами животно-человеческого секса, вообще не знают любви. Но к чему Соловьеву обращаться к таким недоче-

ловекам? Не следует ли, скорее, предположить, что Соловьеву приходилось бороться и с самим собой?

Проблемой десексуализации эроса и одновременной эротизации мира и жизни нам придется заниматься и далее, а именно при пересказе и анализе одного из важнейших произведений Соловьева — его философии любви. Но сперва следует еще ближе познакомиться с Подругой Вечной Соловьева как Святой Софией его метафизических рассуждений.

Соловьев вряд ли примкнул бы к высказыванию Николая Бердяева о том, что он не уподобится немецкому профессору и не начнет свою книгу с гносеологических выкладок. Храня верность своему основному принципу «положительного всеединства» во всех сферах и отношениях, он подробно занимается во многих произведениях гносеологическими вопросами. Если внимательно проштудировать соответствующие главы его книг, станет очевидно, что у него речь идет не о гносеологических предпосылках метафизики, а, наоборот, о метафизических предпосылках гносеологии. За исключением новой редакции его системы, о чем говорилось выше, все его гносеологические рассуждения направлены на получение доказательства абсолютной справедливости метафизических положений также и в сфере чистого теоретического познания. В особенности это очевидно в критическом анализе «Критики чистого разума» Канта. Уже в самых ранних работах он следует за Кантом во всем, вплоть до прискорбного вывода: «вещь в себе» непознаваема. Называя эту гносеологию теорией невозможности истинного познания, он не обращает внимания на сложную проблему установления связей между действительностью, данной нам в ощущениях, и формами чистого восприятия и познания (пространство, время, причинность, имманентность и т. д.), коренящихся в мышлении, предполагая, что это — вовсе не счастли-

вое обстоятельство (так гласит очевидно неловкий ответ Германа Лотце), а восходящая к абсолюту предустановленная гармония мира и разума, которая осуществляет познание лишь постольку, поскольку пребывает в постоянном контакте с реальностью Бога, которая не «теоретически дедуцируется из религиозного переживания», а является в этом переживании человеку, недоступная никаким сомнениям.

Подобный способ решения гносеологических вопросов наглядно доказывает, что для Соловьева речь идет не о теории познания, обоснованной Декартом и доведенной до совершенства Кантом, а опять-таки о метафизике, что дает мне право, поскольку меня в первую очередь интересует духовный облик Соловьева, перепрыгнуть через «как бы гносеологию» Соловьева и обратиться непосредственно к его онтологии, воплотившейся в понятиях «богочеловечество» и «София».

Учение о Софии Соловьев изложил в трех произведениях: в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877—1881), в написанной первоначально по-французски книге «Россия и вселенская церковь» (1889) и, наконец, в появившемся за два года до его смерти труде «Идея человека у Огюста Конта». Между тремя этими вариантами, особенно между первым и вторым, существуют весьма существенные различия. По ходу мысли Соловьева видно, какие усилия он прикладывает, чтобы воплотить в понятиях свои непосредственные мистические переживания и выразить их посредством наукообразной метафизики. Все сложности, с которыми ему при этом приходится справляться, сосредоточиваются, как видно с первого же взгляда, на двух проблемах: на выведении многообразия мира из единства Бога и на осознании зла в мире, который не только создан Богом, но и признан Им превосходным. Окончательная редакция учения о Софии была порождена необходимостью постичь зло

как часть созданного Богом мира, не делая при этом Бога ответственным за него.

Хотя учение Соловьева о Софии и вобрало множество гностических учений и доктрин немецких мистиков — прежде всего Бёме и Шеллинга, останавливаться на которых подробно нет возможности, философ подчеркивал, что его софийное учение восходит непосредственно к Библии и что в нем «выражается чисто русское мистическое видение мира». В качестве живописного выражения этого видения он описывает икону XI века в Софийском соборе Новгорода: женская фигура в царском облачении сидит на престоле; по правую руку от нее — Богоматерь, по левую — Иоанн Креститель; на заднем плане возвышается Христос с воздетыми руками; над ним ангелы держат Святое Евангелие.

Кто же, спрашивает Соловьев, эта царственная величественная женщина, перед которой преклоняются Бог и его Сын, ангелы и святые, вдохновители Ветхого и Нового Завета? В кратком ответе заключается все учение о Софии: «Это великое, царственное и женственное существо — кто же оно, как не само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним все, что есть». «София, — заключает Соловьев, — есть Богоматерия, или Богочеловечество».

Чтобы правильно понять имя, являющееся одновременно понятием, идеей и ликом, следует ввести это триединство в общую концепцию «позитивного всеединства» Соловьева.

По Соловьеву, Бог существует абсолютно; Он — господин всех существ и сущностей, Он изливает их из единства своего бытия в многообразии их собственного существования. В процессе излияния Соловьев различает три положения.

В первом положении Бог включает в себя все сущности и всех существ как потенциально существующих; Он владеет ими в идентичности самому себе; всё едино в Нем без различий.

Во втором положении Бог совершает акт саморасщепления и противопоставляет себя как абсолютную сущность осуществившемуся и воплотившемуся разнообразию.

В третьем положении Бог осознает себя как единство своего первоначального единства и излившегося из Него многообразия и превращается в новое единство, то есть единство стремящегося к единству многообразия и тем самым в «положительное всеединство».

Слог и структура этой метафизической конструкции немедленно обнаруживают, что понимать ее следует как философское развитие идеи Пресвятой Троицы. Высказывания самого Соловьева не оставляют в том ни малейшего сомнения. Сразу же после формулировок трех актов творения, которые Соловьев соотносит с тремя субъектами, мы читаем: Бог-Отец не может существовать без Слова, которое его выражает, и без Духа, который его утверждает; точно так же Слово и Дух не могут существовать без первого субъекта, который включает в себя все, что говорится одним и утверждается другим. (В других местах Слово прямо определяется как Христос, а Дух — как Святой Дух.) В этом положении философия и теология сливаются не только по сути, но и терминологически в высшей степени характерным для Соловьева образом.

В Христе как «индивидуальном существе» (называемом также организмом) Соловьев находит два единства: единство производящее и единство произведенное. Производящее, всё объединяющее единство во Христе есть Логос, Слово; единство произведенное, по старой теософской терминологии, —

София. Разумеется, подобное различение не означает разделения. По Соловьеву, внутренне София и Логос связаны нерасторжимыми узами. София — пронизанная Логосом материя, а Христос, заключающий в себе это единство, является индивидуальным и одновременно универсальным Божественным существом, одновременно и Логосом, и Софией.

Ввиду продолжающихся по сей день нападок на соловьевское понятие Софии необходимо подчеркнуть, что учение о Святой Софии он никогда не выдавал за собственное изобретение, тем более не притязал на создание нового понятия Божества. Он решительно указывает на то, что в канонической книге Экклезиаста о Софии сказано уже, что она существовала прежде мира, стояла у начал путей Господних. И у апостола Павла тоже идет речь о Софии, и именно — в прямой связи с Христом. На примере этих текстов Соловьев растолковывает свое понимание Софии: она — это Ты Бога, существовавшее до творения, одновременно Его подобие и противоположность, которое Он создал из любви и от стремления к любви. Но стабильной ситуация оставаться не могла, поскольку Богу было недостаточно созерцать и любить собственное Ты лишь как свое собственное видение в пространстве своего собственного Я. Он стремился к «независимому от него Ты», чтобы познать счастье свободно даруемой любви. Поэтому он отозвал свою волю из реально единого многообразия мира и направил ее на отдельные образы этого разнообразия. Этот процесс обособления идей и образов Соловьев отождествляет с актом творения мира; собственно, это и есть акт божественного творения.

Но как в эту концепцию встраивается Святая София? Соловьеву не сразу удалось правильно ответить на этот сложный вопрос. В «Чтениях о Богочеловечестве» она идентифицируется с мировой душой, так и именуется. Но как же можно представить, что Святая

София, царица единого в Боге многообразия, существо, созерцавшее Бога в начале Его путей, бывшее до мира, может быть виновата в том, что обособившийся по велению Божию мир отвернется от Него?

В «России и вселенской церкви» Соловьев отказывается от поистине невозможной идентификации Святой Софии с мировой душой. С этих пор «София — не мировая душа. Поскольку мир — так Соловьев обосновывает смену точки зрения — есть вывернутый наизнанку божественный миропорядок, то и душа его должна пониматься как антипод априорной мудрости Господней. Мировая душа во второй редакции — первичная материя и подлинная основа нашего тварного мира, доступного не только божественному Слову, но и злому влиянию хаоса. Предвечная София в новой концепции больше не душа мира, а его ангел-хранитель, распростерший крылья над всеми творениями, защищающий их от низвержения в хаос, чтобы затем привести всех обратно во всеединство божественного бытия. Лишь эта вторая метафизическая концепция Софии гармонически сочетается с мистическим видением Подруги Вечной. Рассорившаяся сама с собой, колеблющаяся между Богом и миром мировая душа никак не могла бы явиться мальчику в пронизанной золотом лазури, в раскрытом церковном алтаре. Новая редакция софийного учения может, вне всякого сомнения, рассматриваться как довод в пользу того, что метафизические построения Соловьева следует толковать как понятийные иносказания его мистических переживаний.

В связи с новой редакцией учения о Софии меняется представление Соловьева о сущности зла. Отныне зло объясняется не грехопадением Софии, а любовью Бога к хаосу, который Он потому не отвергает как форму бытия, что в Его власти положить конец его господству своими мудростью и добротой и при-

вести мир, погрязший в грехах и беспорядке, к первоначальному состоянию «позитивного всеединства». Характерно, что и в рамках этой концепции для Соловьева невозможно представление о реальном хаосе. Равным образом в «России и вселенской церкви» он сохраняет верность своему первоначальному прозрению о том, что мир, пребывающий по слову апостолов во зле, ни в коем случае не должен рассматриваться как мир, полностью отделенный от Божественного и живущий по своим собственным законам, а равным образом как Божественный, но пришедший в противоречащий Богу беспорядок. Понятие порядка придает концепции Соловьева некий эстетический оттенок. По Соловьеву, хаос нужен Богу как хрупкое вещество для Его творящей силы. Он никогда не говорил, что Бог хочет зла, тем более — греха.

В этих мыслях Соловьева заключаются его философия искусства и философия любви. Задуманный им подробный труд по эстетике остался ненаписанным. Основные мысли по этому вопросу отражены в двух небольших сочинениях: «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890). Кое-что можно почерпнуть в его статьях о крупнейших русских лириках Тютчеве и Фете и многочисленных рецензиях, писать которые он никогда не прекращал.

Самое важное в эстетике Соловьева — ее теургический характер. Вместе с Достоевским он ожидает, что красота спасет мир. Его эстетика — в меньшей степени теория художественного творчества или анализ структуры произведений искусства, она — онтология красоты, причем красота понимается как истина, которую вдохнули в материю.

В работе «Красота в природе» Соловьев описывает, как мрачно клубящаяся материя преобразуется идеальными силами света, как в пении соловья материальный половой инстинкт облагораживается со-

вершенной в художественном отношении песнью. Будучи сама художником, природа требует от нас, людей, чтобы мы шли дальше по проложенному ею пути, дабы преобразовать мировой хаос в космос и вновь предать отвергнутое Богом человечество в Его руки.

В триединой ценности истины, блага и красоты Соловьев полагает именно красоту особенно близкой к действительности. Истина, о которой лишь подумали, остается истиной, точно так же, как и благо, которого просто взыскуют, не перестает быть благом, а вот красота, о которой всего лишь мечтают, — еще далеко не красота. В отличие от других ценностей красота живет только при ее воплощении, поскольку по сути своей она есть не что иное, как воплощение блага и истины.

В завершение этих рассуждений Соловьев дает очень своеобычное определение искусства: «Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение».

Ясно, что это определение, вытекающее из общей философской концепции Соловьева, исключает из царства искусства многое, что всеми считается искусством, а с другой стороны, переносит в это царство многое из того, что обычно относят к другим сферам. Главный вывод, который Соловьев сам делает из собственных взглядов на искусство, — понимание любви как наивысшего и совершеннейшего из искусств.

Созданное в 1892—1894 годах произведение «Смысл любви» (в немецком переводе добавлено абсолютно верное по смыслу, но тем не менее лишнее слово «половой») несомненно относится к самым оригинальным и важным трудам Соловьева. Бердяев

называл его самым значительным. Однако взгляды Соловьева на сущность любви ни в коем случае не так уникальны в длинной истории человеческих раздумий на эту тему, как сам он, судя по всему, считал.

При изучении столь же глубокого, сколь и краткого — всего 54 страницы — сочинения подготовленный читатель вспомнит о Платоне и Эмпедокле, о в высшей степени интересных исследованиях и построениях Леона Эбрео, об учении о совершенном человеке Якоба Бёме, о философии любви немецкого романтизма, а прежде всего — о религиозной эротике Франца фон Баадера и магическом идеализме Новалиса.

При чтении Соловьева эти переклички нельзя игнорировать, но их не нужно и переоценивать, поскольку великое и уникальное в этом труде — его личный характер: познания Соловьева — в первую очередь его признания. Именно этот исповедальный характер и чувство одиночества в окружающем его мире объясняют непостижимое в противном случае восклицание: «Разве кто-нибудь думал такое о любви!» Неужели Соловьев, о чьих глубоких и обширных познаниях говорит каждая страница его трудов, действительно не отдавал себе отчета в том, что с переживаниями и идеей своей любви он вовсе не так одинок в мире, как то явствует из его восклицания?

Следует отдать должное Соловьеву: он никогда не питал иллюзий, что его видение любви может хоть и не сразу, но все же в обозримое время воплотиться в действительность. Он очень хорошо знал, что любовные чувства его современников пребывают в эмбриональном состоянии, подобном разуму неандертальцев. Иронизирующим умалителям роли философии любви Соловьева не следует забывать об этой критической позиции, как то часто уже случалось. Полагаю, что правильно понять Соловьева можно, лишь если рассматривать его философию любви как парал-

лель его философии истории в свете эсхатологических ожиданий.

Книга начинается с основанной на естественных науках и не лишенной иронической грациозности попытки доказать, что смысл любви ни в коем случае не следует усматривать в увеличении человеческого рода. Этому противоречит уже тот факт, что бесстрастные хладнокровные рыбы, у которых оплодотворение икры происходит вне тела самки и поэтому, вероятно, и без любовного экстаза, демонстрируют интенсивнейшую способность к размножению. Не многим правильнее является, по Соловьеву, и теория, что большинство гениев — подарки силы страсти. При помощи подробного рассмотрения супружеских отношений у предков Христа Соловьев устанавливает, что Иисус, самый, пожалуй, значительный из всех людей, был дитя веры, но ни в коем случае — не страстной любви.

Главное же из приводимых Соловьевым доказательств заключается в легко проверяемом факте, что очень сильные и глубокие любовные переживания часто приводят к воздержанию, уходу в монастырь, к безумию, даже к смерти, не утрачивая при этом своей сути. Но в чем же, если не в увеличении человеческого рода, состоит эта суть? Чтобы правильно понять ответ Соловьева на поставленный вопрос, следует вспомнить, что перед Святой Софией, ангелом-хранителем отпавшего от Бога мира, он ставит задачу примирить мир с Богом, дабы вернуть его на прародину, в царство «положительного всеединства». Наверняка не случайно Вечная Возлюбленная из «Трех свиданий» носит то же имя, что и ангел-хранитель этого мира. Наверное, совпадение это означает, что именно перед любовью стоит задача свершить софийное дело объединения человечества. А ей повсюду противостоит эгоизм, который можно победить лишь любовью, и именно половой любовью.

Таким образом, по Соловьеву, любовь — оправдание и спасение индивидуальности (в смысле персональности) чрез жертву эгоизма.

Исключительное положение половой любви Соловьев объясняет тем, что в ней и только в ней содержатся предпосылки, необходимые для полного избавления человека от его эгоцентрического одиночества: естественное различие любящих существ, одни и те же надежды на будущее и задачи по его достижению и возможность их осуществления во всем человеке, в его плоти, душе и духе. Всем другим формам любви недостает единения этих предпосылок. Материнская любовь, как и любовь к родине, несмотря на готовность к самопожертвованию, никогда не выходит за пределы собственной личности: любят своего ребенка, любят свое отечество. Жизненные задачи детей и родителей не могут быть одинаковыми. На первый взгляд не очень понятно, почему мистик Соловьев не ставит мистическую любовь так же высоко, как половую. Причина — в том, что в случае мистической любви вообще не доходит до встречи с Ты. Вероятно, неосновательность мистиков и может освободить человека от индивидуальности, но дать ему индивидуальность она не в состоянии. В редких случаях, однако, когда предмет мистической любви любим не как лишенное отличий Всё или Нечто, но принимает конкретный облик, мистическая любовь легко принимает эротический характер. Таким образом, суть половой любви состоит в освобождающем превращении любящих в истинные индивидуальности, то есть в слиянии двух человек в двуединое существо, поистине: «И будут оба в плоть едину». Так любовь превращается в великое начало метафизического единения мира и возвращение в «положительное всеединство». Эту религиозную суть любви предугадывают все влюбленные, идеализируя возлюбленное Ты и устремляясь в небеса. По-

добно Францу фон Баадеру Соловьев понимает идеализацию возлюбленного Ты как обязательство осуществить его трансцендентное, сужденное Богом существо. Но кто выполняет это обязательство? Почти никто. Понимаемое как иллюзионистическое приукрашивание, оно подобающим и достойным образом погребается в могиле буржуазного брака.

Мало о чем Соловьев писал с таким гневом и таким сарказмом, как о повседневно происходящем во всем мире отравлении любви повседневным обуржуазиванием и — что еще хуже — животной сексуальностью. Любое исключительно чувственное отношение к женщине он объявляет патологией, которую следует описывать в учебниках по сексопатологии как фетишизм. Чрезвычайно серьезно Соловьев отстаивает парадоксальное мнение, что гораздо допустимее чувственное возбуждение от вымытого и еще не просохшего передника, чем от женского тела, отделенного от духа и души женщины. Передник, предмет неживой, не будет оскорблен такими чувствами, а женщину, рассматриваемую лишь как предмет плотского удовольствия, такое отношение убивает как человека. Соловьев заходит так далеко, что обвиняет мужчин, примитивно или рафинированно предающихся наслаждению бездуховной женской плотью, не только в фетишизме, но даже в некрофилии. Поэтому невропатологи, помогающие путем гипноза и искусственного вызывания чувственных видений робким людям и другим больным вести нормальную половую жизнь, в его глазах — преступники.

Если толковать Соловьева — что, к слову, уже нередко случалось — на основании полного отрицания им плотской страсти как защитника и сторонника «мирской аскезы», то он останется непонятым. Чуть менее резко, хотя не менее иронично, чем к чистым сексуалистам, он относится к апологетам

чистой любви, фальшивым спиритуалистам и моралистам-импотентам, желающим превратить людей в ангелов со старых картин, «у которых есть только голова да крылышки и больше ничего». Соловьев насмехается: этого им довольно, чтобы держаться на определенной высоте, но недостаточно, чтобы на этой высоте что-либо пережить, а тем более — совершить.

В качестве высшей мудрости этой чересчур высоконравственной и духовной философии любви Соловьев цитирует известную максиму: «Не верь в любовь или считай ею поэзию».

Это крайне отрицательное отношение к морализирующей любовной аскезе восходит у Соловьева не только к его метафизике «положительного всеединства», но и к его пониманию христианства как религии воплотившегося Божества. «Ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение».

Из всего сказанного очевидно, что Соловьев понимал любовь как неделимое, священное для него триединство духа, души и тела. Для него дело — не в подавлении чувств, тем более — не в их изгнании из мистерии любви, но лишь в их правильном включении в любовное единство. «Когда нуль ставится после целого числа, он увеличивает его в десять раз, а когда ставится прежде него, то во столько же уменьшает или раздробляет его, превращая его в десятичную дробь...»

Насколько неверно понимание философии любви Соловьева как отстаивание аскезы, видно из его труда о жизненной драме Платона, написанного четыре года спустя после «Смысла любви». В этом труде, трактующем о ступенях любви, Соловьев отводит аскезе предпоследнее место. Возможно, аскеза и может защитить божественный эрос от нападок низменной чувственности, но она не в состоянии открыть ему

путь к действенной любви; ей не по силам восстановить изначальную богоподобность человека.

У Соловьева эти рассуждения — как в Библии и в античной философии — увенчиваются известной идеей андрогинизма, столь глубоко обоснованной в философии Нового времени Якобом Бёме. Разумеется, профессор Сенковский прав, подчеркивая, что Соловьев никогда не представлял себе андрогина как существо дополовое, но одновременно потенциально двуполое, как его описывает Эмпедокл:

> Шару подобный, окружным покоем гордящийся Сферос.
> Ни непристойной борьбы, ни ссоры нет в его членах.
> Равный то был отовсюду и всяких лишенный пределов,
> Шару подобный, окружным покоем гордящийся Сферос.
> Нет ни рук у него, что как ветви из плеч вырастают,
> Нет ни быстрых колен, ни ступней, ни частей детородных...[1]

Под андрогином Соловьев понимает не сотворенного человека, но человека до сотворения мира, до того, «как Бог направил свою волю на отдельные образы мирового многообразия», почему и возникла возможность соперничества между образами, а следовательно — и между полами.

Вслед за Бёме Соловьев не относит библейское «...Бог сотворил человека, по образу Божию сотворил его, мужа и жену сотворил их» не к Адаму и Еве, но к единому человеку, «положительному соединению мужского и женского начала», то есть к истинному андрогинизму — «без внешнего смешения форм — что есть уродство, — и без внутреннего разделения личности и жизни, — что есть несовершенство и начало смерти». Истинную цель любви Соловьев видит в воссоздании цельности человеческого существа.

[1] Перевод Г. Якубаниса.

Лишь там, где эта цель достигается, человек может надеяться на бессмертие, поскольку оно обещано лишь целому человеку, а не греховно раздвоенному.

В последней, пятой, главе труда «Смысл любви» софийная философия любви Соловьева еще более углубляется; мыслитель оставляет уровень индивидуального психологического рассмотрения и обращается к проблемам общественной жизни. Отдельный человек, говорит Соловьев, не может подняться в своей истинной индивидуальности до богоподобности в одиночку, но лишь в мистическом единении со всем человечеством. В этом смысле, в пространстве любви, к человечеству относятся не только современники, но и умершие предки. Соловьев с негодованием отвергает мысль о том, что можно, самому достигнув путем истинной любви бессмертия, оставить гнить в могилах тех, кто отдал свою жизнь за других. Он пишет: «Человек, достигший высшего совершенства, не может принять такого недостойного дара; если он не в состоянии вырвать у смерти *всю* ее добычу, он лучше откажется от бессмертия».

Хотя эти столь далекие от нашего времени мысли абсолютно последовательно вытекают из представлений Соловьева о мире и о жизни, важно указать на то, что почерпнул он их в философии гениально непонятного, мистически чудаковатого мыслителя, в которой глубокая христианская набожность сплавилась с верующим в науку магизмом в высшей степени своеобычное учение. Творчество Федорова, поначалу служившего учителем в провинции, а потом — тишайшим библиотекарем в Москве, еще совершенно не изучено, и это тем удивительнее, что он оказал на своих наиболее выдающихся современников очень большое влияние. Достоевский заметил однажды, что полностью согласен с идеями Федорова, а Толстой сказал поэту Фету: «Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком». Но сильнее все-

го его идеи захватили Соловьева, который, просидев однажды всю ночь над рукописью Федорова, написал ему: «Я... могу только признать вас своим учителем и отцом духовным».

Совершенно русской чертой в духовности Федорова было то, что он полагал философию «проективной наукой». Это понятие, диковинное и для русской терминологии, означает решительное требование к истинному философу не удовлетворяться пассивным миросозерцанием, но постоянно проектировать усовершенствование мира и работать над осуществлением своего проекта. Где не практикуется подобная активная философия, там философ превращается в могильщика философии и мира, которые он должен постичь и деятельно преобразовать. По Федорову, философ — не ученый в обычном смысле слова, а высший повелитель мира, и его задача — вывести мир из хаоса к космической гармонии. Чтобы свершить это, следует сначала обуздать темные силы, правящие миром. Для Федорова эти силы — разобщенность людей и расплата за грехи — смерть. Чтобы свергнуть власть этих сил, Федоров проектирует братство общего дела, задачей которого объявляет воскрешение умерших предков.

Будучи верным сыном своей церкви, Федоров все же не мог удовлетвориться христианской надеждой на воскресение мертвых в день Страшного Суда. Этому «трансцендентному» воскрешению он противопоставляет воскрешение «имманентное», в которое, по его мнению, нужно не верить и не надеяться на него в будущем, но следует немедленно осуществить. Он пишет: «Смерть есть торжество силы слепой, не нравственной»,[1] поэтому не заслуживает жизни и свободы тот, кто не вернет жизнь давшим ее ему. Воскрешение предков, по Федорову, — естест-

[1] Из работы «Философия общего дела» (ч. IV).

венная задача любви, любви половой. Эта точка зрения очень близка к учению Соловьева о Софии. Абсолютно в духе Соловьева, видевшего смысл любви не в продолжении рода, а в борьбе за бессмертие любящей души, Федоров пишет, что стремление к продолжению рода есть извращение силы любви, чья единственная задача состоит в восстановлении единства мира и в воскрешении мертвых. Таинственно и загадочно он требует заменить рождение детей на воскрешение мертвых.

В отличие от Соловьева философия любви Федорова развивается не только в духовном, но и в физически материальном пространстве. Он — одновременно глубокий христианский мистик и ярый просветитель, а в качестве представителя проективной философии — не только полный фантазий, но и почти непонятный утопист. Рассматривая человека как господина и строителя созданного Богом мира, он ждет от него овладения межпланетной силой притяжения, привязывающей человека к земле, и тем самым регулирования движением планет и всей Солнечной системы. Совершенно ошибочны его рассуждения о том, что все земные вещества во всем теле Земли в конечном итоге — останки погребенных человеческих тел и что поэтому вполне возможно при помощи новых научных методов собрать эти частицы и воссоздать тела умерших предков.

Ясно, что естественнонаучная фантастика Федорова была совершенно чужда Соловьеву, и это явствует из отрывка письма, которое он написал после чтения рукописи «учителя и духовного отца»: «Простое физическое воскресение умерших само по себе не может быть целью. Воскресить людей в том состоянии, в каком они стремятся пожирать друг друга, воскресить человечество на стадии каннибализма было бы и невозможно и совершенно нежелательно...» Такие же мысли обнаруживаются в «Смысле

любви». Как раз потому, что Соловьев полагает смерть не совместимой с истинной любовью, он настаивает на абсурдности воскрешения людей, которые ушли, никогда не любив по-настоящему. Его удручает мысль, что светская дама, спортсмен или картежник будут жить вечно. Но ни малейшей радости не приносит ему и предположение, что воскресший Шекспир продолжит писать драмы, воскресший Ньютон станет дальше исследовать небесную механику, а Александр Великий и Наполеон вновь примутся воевать. «Очевидно, — заключает Соловьев с легкой иронией, — что искусство, наука, политика, давая содержание отдельным стремлениям человеческого духа и удовлетворяя временным историческим потребностям человечества, вовсе не сообщают абсолютного, самодовлеющего содержания человеческой индивидуальности...» Это содержание дает человеческой жизни одна любовь. Поэтому она одна по праву может претендовать на бессмертие.

По Соловьеву, эгоцентрически замкнутый сам на себя человек обречен на смерть. Лишь тот, кто поистине поднялся до личности, имеет право на вечную жизнь. Личностью же человек становится, не замыкая центр своего бытия и жизни в собственном Я, а погружая его в возлюбленное Ты. Подобное взаимопроникновение Я и Ты достигается в полной мере лишь в половой любви, поскольку только в ней возможно единство духа, души и плоти. Но физиологический любовный акт лишь тогда становится молитвой тела, когда его предпосылка — духовно-душевное супружество. Полное слияние мужчины и женщины превращает их напряженную раздвоенность в двуединство андрогина, каковым человек изначально задумывался в творческих планах Божества. Лишь этому андрогинному двуединству пойдет, как полагает Соловьев, на пользу бессмертие.

Соловьев знает, что подобной истинной любви достойна одна Святая София, что земная возлюбленная может быть лишь чем-то вроде иконы и что софийная любовь неосуществима в греховном хаосе мира. Так перед избранными для истинной любви встает задача преобразить мир и примирить его с самим собой. Тем самым истинно любящие становятся для Соловьева протагонистами хора, славящего Бога-Творца и Святую Софию, который приведет впавший во вражду и рознь мир обратно в лоно божественного мира.

Чтобы как следует прочувствовать эту картину, ее следует рассматривать в свете эсхатологических ожиданий. Лишь в этом свете станет понятным все своеобразие как философии любви, так и философии истории глубокого мистика и поэта.

Последнее великое событие в жизни Соловьева, произошедшее за два года до его смерти, как говорилось выше, его встреча с дьяволом. Об этой встрече он сообщает с неподобающей серьезности события иронической шутливостью, уже знакомой нам по «Трем свиданиям». Возможно, сейчас у него больше оснований прибегнуть к ней, чем тогда, поскольку в связи с его поэтическим повествованием о происшествии в Египте Соловьева нередко спрашивали, не обидно ли, что его приняли за сумасшедшего или просто за дурака.

Насколько важна для него была мистическая связь между явлением Святой Софии и преследованием демонов, явствует из того, что стихотворение, в котором Соловьев описывает встречу с морскими чертями, называется «Das ewig Weibliche» с подзаголовком «Слово увещательное к морским чертям». В первых строфах Соловьев с юмором рассказывает о том, как сильно его полюбили морские черти и как они повсюду преследуют его, от Финского поморья до Архипелага.

Не сомневаясь, что они желают ему быстрой смерти, он знает, что желание их не исполнится. Потому что свое бессилие черти почувствовали уже с явлением Афродиты. Однако Афродита в пурпурном сиянии — всего лишь преходящее видение. Настоящей победительницей чертей станет Подруга Вечная, Святая София.

К ней не ищите напрасно подхода!
Умные черти, зачем же шуметь?
То, чего ждет и томится природа,
Вам не замедлить и не одолеть.

Всеми силами души и даже тела Соловьев предощущает необходимость последнего выбора, начало конца, он даже заболевает от предчувствий. В 1897 году он пишет своему другу Величко длинное письмо, начатое, как то было у Соловьева в обыкновении, с четверостишия Козьмы Пруткова:

Есть бестолковица...
Сон уж не тот!
Что-то готовится...
Кто-то идет!

«Ты догадываешься, — продолжает Соловьев, — что под „кто-то“ я разумею самого антихриста. Наступающий конец мира веет мне в лицо каким-то явственным, хоть неуловимым дуновением, — как путник, приближающийся к морю, чувствует морской воздух прежде, чем увидит море».[1] Однако предчувствие прихода решающего часа истории, усиления борьбы христианства с его противником отнюдь не погружает Соловьева в мрачность и тоску, в большей степени оно пробуждает в нем светлую веру в победу Господа. По свидетельствам друзей, к концу жиз-

[1] Из книги С. М. Соловьева «Владимир Соловьев: жизнь и творческая эволюция» (гл. 7).

ни внешность его сильно изменилась. Заметно было, что он прозревает «нечто нездешнее»; его не покидала какая-то печаль, но в глубинах ее был виден свет. В. Розанов, который многое в Соловьеве нежно любил, но многое же и страстно отрицал, сообщает: «...перед самою смертью он быстро становился лучше, как будто именно приуготовлялся к смерти. <...> Внук деда-священника вдруг стал быстро скидывать с себя мантию философа, арлекинаду публициста. „Схиму, скорее схиму!“ — как будто только не успел договорить он по примеру старорусских людей, московских людей». Этот потусторонний свет, озарявший закатную печаль Соловьева, делал его особенно чутким к духовной и культурно-политической ситуации рубежа веков.

Мы знаем, как твердо Соловьев был уверен в том, что незадолго до конца света люди и все создания Господа объединятся. В этом единении он усматривал суть всех космических процессов и человеческой истории. Чувствуя приближение Антихриста, он задавался вопросом: как же осуществится воссоединение человечества? Видя разобщенность европейских христиан, он опасался, что Восток опередит европейцев и что христиане поймут друг друга, даже побратаются лишь в борьбе с монголами.

Вследствие этого волнующего предвидения он испуганно задает вопрос России:

Каким ты хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?[1]

В поистине пророческом предвидении будущего Соловьев уже видит (в стихотворении «Панмонголизм»), как лоскутья русских знамен становятся забавой для желтокожих детей.

---

[1] Из стихотворения «Ex oriente lux».

Все свои видения и идеи по поводу философии истории и философии религии Соловьев с глубокой мудростью и художественным совершенством изложил в последнем сочинении «Три разговора» и в примыкающей к нему «Повести об Антихристе». Главная тема этих «Трех разговоров» — проблема зла, его метафизических корней, исторических форм и способов борьбы с ним. «Три разговора» были начаты на Французской Ривьере в 1899 году и завершены в Петербурге около 1900 года. Соловьев сам чувствовал значимость своего произведения. Хотя он ни в коем случае не был заносчивым поэтом в духе критиковавшихся им футуристов, по окончании «Трех разговоров» сказал своему близкому другу князю Трубецкому: «Эту свою вещь я считаю гениальной». Вне сомнения, «Три разговора» и прежде всего «Повесть об Антихристе» принадлежат к значительнейшим произведениям русской литературы и могут сравниться лишь с «Великим инквизитором» Достоевского, с которым они внутренне связаны. «Антихриста», когда Соловьев сам выступил с его чтением, широкая публика не поняла. Во время чтения раздавался смех и даже открытые протесты. Совсем иной была реакция узкого круга слушателей, собравшихся в доме покойного брата философа. Об этом вечере рассказывает поэт Андрей Белый: «Соловьев сидит грустный, усталый, с той печатью мертвенности и жуткого величия, которая почила в нем в последние месяцы, точно он увидел то, чего никто не видел, и не может найти слов, чтобы передать свое знание. <...> Потом он читал... При слове: „Иоанн поднялся, как белая свеча“ — он тоже приподнялся, как бы вытянулся в кресле. Кажется, в окнах мерцали зарницы. Лицо Соловьева трепетало в зарницах вдохновения».

В саду лежащей у подножия Альп виллы, куда доносится шум Средиземного моря, беседуют пятеро

случайных знакомых: средних лет дама, любопытная до всего земного, неглупая и умело задающая вопросы; старый генерал, гордый тем, что половина святых русского календаря принадлежала к военному сословию; политик, верящий в прогресс и культуру; князь, в котором сразу же можно узнать графа Толстого; наконец, господин неопределенного возраста и общественного положения. Он обозначен буквой Z; вероятно, как последняя буква алфавита, она должна намекать на эсхатологические настроения пятого собеседника, взгляды которого очевидным образом совпадают со взглядами самого Соловьева.

Во время беседы князь, как будет ясно далее, очень резко критикуется, в то время как генерал и политик пользуются определенной симпатией. Христианская заповедь «Не убий», в современном пацифистском духе обращенная против убийства на войне, всегда была чужда Соловьеву; подобно русскому святому Сергию Радонежскому, благословившему князя Дмитрия Донского на вооруженное освобождение Руси от монгольского ига, Соловьев делал различие между войнами плохими и войнами хорошими. Его отношение к войне было совершенно тем же, что и отношение простого солдата-сибиряка, едва умевшего читать и писать, которое он отстаивал в окопах Галиции во время разговора с рабочим-марксистом, возмущавшимся, что христианский русский царь посылает подданных на бессмысленную смерть. Этот простой крестьянин сказал: «Убить означает — душу испортить, озлобить ее, поднять против Господа Бога. Оружием... убить бессмертного человека... никак невозможно... можно только до срока отправить человека на тот свет, где ему в вознаграждение за понесенное страдание можно будет очень даже хорошо устроиться». Соловьев наверняка согласился бы с таким богословским обоснованием своего воинствующего христи-

анства и заподозрил бы радикальный пацифизм в атеизме.

Равным образом Соловьев противостоит и политику, который непритязательно объявляет вежливость сутью истинной культуры. По мнению политика, она охватывает всю разумность и моральность, которые обеспечивают человеческое общежитие. Политик считает, что культура вежливости — безусловно европейского происхождения, однако имеет общечеловеческое значение. Россия, конечно, не Азия, а, несомненно, восточная Европа, в будущем она будет играть все более важную роль в борьбе против войны и за гуманизацию мира. Против этих идей, которые можно рассматривать как секуляризированный вариант соловьевской мирной концепции, господину Z возразить нечего; они, может, и недостаточны, но однозначно правильны. Недостаточность заключается в том, что никакое благополучие мирной жизни не может спасти человека от смерти.

Резкие выпады против князя в «Трех разговорах» могут быть поняты лишь при учете долгой борьбы Соловьева за душу Толстого и против его пацифистских, морализирующих и враждебных культуре теорий. Оба великих человека всю жизнь ощущали такую взаимную неприязнь, что не могли удержаться от постоянных столкновений. По многим письмам Соловьева к друзьям можно проследить за лихорадочным ходом его борьбы с Толстым и за него. В 1881 году он сообщает, что часто видится с Толстым. Через год мы узнаем, что он давно уже не навещал графа, что тот для него — язычник и фарисей. На столь важное для Толстого сочинение «В чем моя вера?» Соловьев в письме отвечает цитатой из Пушкина: «Ревет ли зверь в лесу глухом...» Несмотря на это, Соловьев все еще надеется обратить Толстого в христианство. В 1887 году они мирятся, и Соловьев пишет, что замечательно поговорил с графом и те-

перь надеется чаще видеться с ним. Этим надеждам не было суждено сбыться. Конец этой битвы идей великих, но столь разных мыслителей знаменует длинное письмо Соловьева Толстому в 1894 году, в котором мистик пытается доказать моралисту, что телесное воскресение Христа следует понимать как необходимость, заключенную в самой природе вещей, и что поэтому его нельзя отрицать. Подобным аргументам Толстой недоступен, что удивительно, поскольку в христианина его превратил именно страх смерти. Теперь Соловьев понимает, что примирение невозможно, и начинает борьбу с графом. Уже подробно раскритиковав в своем пространном сочинении об этике «Оправдание добра» пагубные заблуждения Толстого, в «Трех разговорах» он идет гораздо дальше. Здесь толстовское христианство однозначно трактуется как происки Антихриста. Эта небывало резкая отповедь Толстому объясняется, судя по всему, тем, что в его учении Соловьев усматривал почти классическую модель лишенного всего мистического, односторонне морализаторского христианства без Христа, которое, как он видел, быстро охватывает всю Европу. Это искаженное христианство представлялось ему настолько опасным, что он не боится вложить в уста господина Z едкий выпад против Толстого: «...и мне трудно вам передать, с каким особым удовольствием я гляжу на явного врага христианства. Чуть не во всяком из них я готов видеть будущего апостола Павла, тогда как в иных ревнителях христианства поневоле мерещится Иуда-предатель».

Таковы пятеро собеседников, пытающихся решить проблему зла, которой Соловьев усиленно занимался два последних года жизни. Нет необходимости подробно останавливаться на переходах, запутанности и игре в вопросы и ответы. Важно лишь отдавать себе отчет в том, что идею о реальности

зла, к которой Соловьев пришел на закате жизни, нельзя понимать в смысле дуализма манихейства. Нетварное, то есть абсолютно независимое от Бога, зло Соловьев отрицал до последних дней. Новое в его взглядах заключается лишь в том, что он более не считает, вслед за Блаженным Августином, что зло не обладает собственной субстанцией и должно пониматься просто как «privatio» или «amissio boni», то есть недостаток добра. Он пришел к осознанию того, что свет (Иоанн, I:5) хоть и сияет во тьме, но не отменяет и не изгоняет тьму, как он уверенно предполагал в утопический период. Следовательно, независимость зла заключается в том, что с возрастанием добра зло не исчезает, но растет вместе с ним. Можно сказать, что это новое понимание омрачает соловьевскую философию истории, но не религиозную метафизику. Отрезвление духа делает его христианство лишь чище и углубленнее. Вера в дьявола, которой теперь придерживается Соловьев, ни в коей мере не означает возвышения дьявола до второго Бога. Соловьев никогда не сомневался в окончательной победе Бога над злом, в победе Христа над Антихристом, что очевидно доказывает примыкающая к последнему разговору «Повесть об Антихристе», якобы написанная православным монахом отцом Пансофием.

Как и после публичного чтения, после выхода из печати «Повесть об Антихристе» была совершенно не понята или же понята превратно и прессой, и обществом. В предисловии Соловьев объясняет это недостаточным знанием критиками Священного Писания и канонических сочинений об Антихристе. Заимствованные из этих источников положения перечислены самим Соловьевым. Однако то новое, что вносит Соловьев в представление об Антихристе, важнее заимствованного. То новое, чего нельзя найти ни в одном из очень разных образов Антихриста, из-

вестных нам из истории, это изображение Антихриста как человека, верующего в Бога и положительно относящегося к Христу. О преследованиях Антихристом христиан, описываемых в трудах отцов церкви, Соловьев говорит мало и лишь в конце. В его повести молодой человек, оказывающийся Антихристом лишь по ходу развития сюжета, — гуманист, искренний друг людей и миротворец.

Враждебное Христу начало в соловьевском Антихристе — не отрицание Бога и Мессии, а то, что он не любит обоих, в особенности последнего. Своеобразная динамика повествования увенчивается доказательством того, что человек, верующий в Христа, но не любящий его, неизбежно утрачивает веру и превращается из христианина в слугу Антихриста.

Непростая проблема диалектических отношений любви и веры занимала уже христианина и художника Достоевского, с которым Соловьев тесно дружил с 1873 года. С позиций истории духовной культуры, религии и социологии очень тесно связаны образы соловьевского Антихриста, сверхчеловека Кириллова в «Бесах» и великого инквизитора в «Братьях Карамазовых».

Хотя инженер Кириллов, ночи напролет размышляющий о Боге, смерти и свободе и предающийся расплывчатому философствованию, и не был знаком с Ницше, его все-таки можно назвать ницшеанцем. Подобно немецкому философу Кириллов объявляет Бога мертвым, а независимого человека — его преемником. Этот независимый, поднявшийся над страхом Божьим человек у Достоевского именуется все же не сверхчеловеком — для русского писателя это слишком биологическая формулировка, — а обратным христианскому понятию Богочеловека Человекобогом, то есть человеком, поднявшимся до Божества. Описывая это русско-христианское представление о Сверхчеловеке как безумные мечтания своего ге-

роя, Достоевский одновременно резко осуждает его, изображая попытку Кириллова оправдать и упрочить свои представления о Человекобоге. Кириллов уверен, что представление о Боге-утешителе порождено страхом смерти. Для него Бог не что иное, как «боль страха смерти». Из подобных мыслей для Кириллова следует, что свободу от Бога, которая для него идентична свободе от страха смерти, человек может доказать лишь добровольным уходом из жизни. Суть ночных размышлений Кириллова, таким образом, можно свести к краткой формуле: необходимым следствием отрицания Бога является неизбежное самоубийство как начало общества свободных людей.

Но разве эта мысль не доказательство того, что в глубине сердца Кириллов все же верует в Бога? В любом случае об этом говорит революционер Верховенский: «Знаете что, по-моему, вы веруете, пожалуй, еще больше попа». При этом он может сослаться на слова Кириллова, звучащие почти как прославление Христа: «...этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда».

Сравнивая атеиста Кириллова с верующим в Христа Антихристом, Соловьев приходит к убеждению, что Кириллов, умом отрицающий божественность Христа, но любящий его сердцем, гораздо ближе к Христу, чем Антихрист, рассудочно в него верующий, но не питающий к нему никакой любви. Уже этот вывод придает роману Достоевского глубокое, современное, даже пророческое значение, поскольку современные люди — антихристы не потому, что они — язычники и поругатели Христа, но потому, что они — далекие от Христа приверженцы исторически обусловленных и потому продолжаю-

щих существовать христианского мировоззрения и этики.

Совершенно иначе, чем в душе мистика Кириллова, отражается христианская проблематика в «Легенде о великом инквизиторе», чей автор, Иван Карамазов, изводит себя в первую очередь историко-философскими и социально-политическими проблемами. Содержание легенды — глубокий многослойный конфликт Христа, являющегося в своем прежнем облике в Севилье времен инквизиции, с великим инквизитором, князем церкви и монахом. Хотя в легенде содержится равно резкий и несправедливый выпад против католической церкви, в силу художественного провидения Достоевскому удалось сделать своего великого инквизитора сложным и в высшей степени оригинальным характером. Однозначное утверждение Ивана Карамазова, что тайна католического князя церкви заключена в его неверии в Бога, однозначно из текста не следует. Кажется, мнения Ивана Карамазова и Достоевского не вполне совпадают. Великий инквизитор, бывший в юности верующим христианином, великим молитвенником и постником, выступает прежде всего против того, чтобы Христос навязывал бедным слабым людям свободу, для них совершенно невыносимую, которая разрушит все счастье их жизни. По мнению великого инквизитора, непростительная ошибка Иисуса в том, что он пренебрег добрыми и мудрыми советами Сатаны. Преврати он камни в хлебы — то именем общей сытости все человечество было бы быстро и легко спасено. Конечно, не хлебом единым жив человек, но духовный хлеб до́лжно предлагать народу в виде чуда, тайны и авторитета. Поистине садистская мысль — предоставить бедному человечеству самому искать истину в свободе. В таком отношении к выбору Христа в пустыне коренится страшное признание великого инквизитора: католическая церковь сделала выбор против Христа в пользу духа пустыни. Она го-

това лишить людей мучительной свободы и подарить им счастье «муравейника». Такая позиция великого инквизитора делает совершенно правым Антихриста Соловьева и выносит приговор Кириллову. Он понимает, что, даже если веришь в Христа, любить его невозможно, поскольку сам он никогда не испытывал ни малейшей любви к человечеству. От молча выслушивающего обвинение Христа инквизитор, который сначала намеревался сжечь его, требует лишь одного: уйти и не возвращаться. Христос приближается и целует инквизитора в бескровные девяностолетние уста.

Прежде всего, бросающееся в глаза отличие рассказа отца Пансофия от легенды состоит в том, что «Антихрист» никоим образом не связан с католической церковью, что было непредставимо не только для присоединившегося к католицизму Соловьева, но и для славянофилов первого периода. Как ни очевидно это отличие, оно все же никоим образом не влияет на глубокое понимание «великого инквизитора». Уже Розанов, а за ним и Бердяев указывали, что «великий инквизитор» имеет абсолютно надконфессиональное значение. Куда более важное отличие состоит в том, что проблемы Кириллова и Ивана Карамазова Соловьев переносит из области философии религии и теологии в пространство философии истории. Нарисованный Соловьевым тридцатидвухлетний, блестяще одаренный молодой человек появляется лишь в XXI веке, однако так или иначе его появление подготовлено событиями XX века. Этот XX век Соловьев изображает как эпоху великих войн, кровавых революций и политических переворотов. Трагическим для Европы результатом этих событий станет пробуждение восточноазиатских народов. Примиренные между собой и призванные Японией на борьбу с белыми врагами восточноазиатские народы во главе с Японией выступят в осво-

бодительный поход против Европы. Нельзя не заметить, что эта пугающая картина, нарисованная Соловьевым, сегодня стала угрожающей нам действительностью. Соловьев, как кажется, заблуждался только в одном. В его повести Россия стоит на стороне Европы. Однако эта ошибка оправдывается тем, что в 1894 году, как уже говорилось, Западу был еще неясен выбор России.

«Каким ты хочешь быть Востоком: / Востоком Ксеркса иль Христа?» После захвата власти большевистское государство выбрало Ксеркса, что и объясняет сегодняшнюю позицию России в борьбе между Европой и Азией. Судя по стихотворению Соловьева, нельзя отрицать, что он по меньшей мере предвидел такую возможность.

Остается лишь подождать, добьются ли народы Азии тех великих побед, о которых говорит отец Пансофий, и сбросит ли поверженная Европа ярмо азиатов лишь через пятьдесят лет. Ведь и самые точные пророчества никогда не сбывались во всех подробностях. В порядке исключения из этого правила можно лишь подивиться количеству совпадений между нарисованной Соловьевым картиной послевоенной Европы, перенесенной им в XXI век, и нашим временем. После Первой мировой войны народы Западной Европы стремятся объединиться в подобный «союз государств». Много выстрадав, европейцы в изображенном Соловьевым будущем окончательно выходят из философского детства. Отныне невозможен любой догматизм: ни материалистический, ни христианский. Для небольшой христианской общины это сущее благословение, ибо наконец будет исполнено требование апостола: «Не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни».[1] Однако для превосходящего боль-

---

[1] 1 Кор., 14:20.

шинства это роковая ситуация. Новые физиологические и психологические исследования и открытия скорее осложнили и запутали все великие вопросы о любви и смерти, об окончательных судьбах мира и людей, чем приблизили их решение. Нельзя не заметить, что в такое изображение XXI века вошли черты XX, так как чтó более характерно для послевоенной Европы, чем перевес умных, но ошеломляющих вопросов над ясными, определенными и дающими пищу духу ответами. Таков фон, на котором мы видим образ Антихриста, как сказано, красивого, идеалистически настроенного человека. Он горячо желает дать людям все, что им нужно, прежде всего — мир и процветание. Широко известный как мыслитель и общественный деятель, он пишет, запершись в кабинете, с достойной восхищения легкостью и быстротой путеводный труд, основные мысли которого очень похожи на собственные концепции Соловьева раннего периода. Соловьев так характеризует труд Антихриста: «Здесь соединится благородная почтительность к древним преданиям и символам с широким и смелым радикализмом общественно-политических требований и указаний, неограниченная свобода мысли с глубочайшим пониманием всего мистического, безусловный индивидуализм с горячею преданностью общему благу, самый возвышенный идеализм руководящих начал с полною определенностью и жизненностью практических решений». Это типичное для Соловьева «положительное всеединство» сочетается в труде молодого человека с истинным искусством, что гарантирует его мыслям пропорциональность и гармоничность.

Выше уже затрагивалось отношение Антихриста к Богу и христианству. Главное здесь — не столько в отрицании Христа, сколько в полном отсутствии любви к Нему, из чего вскоре вырастает враждебность. Эта враждебность к Христу, в которого он ве-

рует умом, приводит благодетеля человечества к его основной идее: Христос был всего лишь его предтечей, всего лишь его «Иоанном Крестителем». С этого момента Антихрист начинает критиковать Христа. Христос принес человечеству меч; он, настоящий спаситель, принесет мир. Христос грозил человечеству ужасным Страшным Судом. Суд истинного спасителя будет не судом справедливости, но судом милости. И вот молодой человек, в превосходном настроении, ждет «недвусмысленного призыва Господня», дабы начать дело спасения; призыва, однако, не раздается. Тут молодого человека охватывают сомнения: вдруг Галилеянин не его предтеча, а настоящий спаситель? Но если это так, то Он же должен воскреснуть и жить посейчас. Завистливость и интеллектуализм Антихриста не допускают такого, и в припадке бессильной ярости он, «с пенящимся ртом», кричит: «Не воскрес, не воскрес, не воскрес! Сгнил, сгнил в гробнице, сгнил, как последняя...» Ненависть быстро превращается в полное отчаяние. Гонимый им, одержимый кидается в пропасть, но его удерживает от падения некая незримая сила, он различает неясные очертания фосфоресцирующей фигуры и слышит совершенно бездушный металлический голос: «Я бог и отец твой. А Тот нищий, распятый — мне и тебе чужой. <...> Ты единственный, единородный, равный со мной. <...> Прими мой дух». Юный идеалист, аскет, философ и миротворец принимает дух и становится Антихристом. Для него настает великое время. После того, как его провозгласили пожизненным президентом европейских соединенных штатов и римским императором, после того как счастливо разрешились социальные и политические вопросы, он берется за решение вопроса веры. Тем временем ситуация в мире радикально изменилась. Есть всего 45 миллионов христиан. Это существенное численное уменьшение объясняется тем, что люди, которых не связывают с хри-

стианством ни малейшие духовные интересы, больше не именуют себя христианами. Межконфессиональная борьба не исчезла, но существенно ослабла. Давно изгнанный из Рима папа проживает в Петербурге, но он вынужден воздерживаться от любой пропаганды. Восточная церковь примирилась со всеми сектами, прежде всего со староверами. В протестантском лагере — люди универсальной учености и глубокой религиозности, искренне стремящиеся стать живым подобием первых христиан.

Первые два года все христиане, измученные предшествовавшими революционными битвами, встречают нового повелителя с большей или меньшей симпатией. Но когда рядом с ним появляется великий маг и чародей, их охватывает сомнение в его истинности. Повсюду обращаются к апостолическим и евангельским текстам, чтобы прояснить этот вопрос. Император замечает, что надвигается гроза, и решает созвать для разъяснения ситуации и устранения опасности вселенский собор в Иерусалиме, избранном его резиденцией и соответственно перестроенном. Учитывая интересы протестантов, не имеющих священства в собственном смысле слова, на собор допускают определенное число мирян, а также представителей низшего белого и черного духовенства. По принятии этих решений число участников собора переваливает за 3000. Созыв его повсюду привлекает большое внимание. Иерусалим наводняет полмиллиона христиан-паломников.

Католики прибывают на собор во главе с папой Петром II, простолюдином из окрестностей Неаполя, стяжавшим, будучи монахом-кармелитом и проповедником, великую славу в борьбе с сектой дьяволопоклонников.

Истинным, хотя и неофициальным, вождем православных становится широко известный среди русских, овеянный туманными легендами старец Иоанн.

Протестантов возглавляет высокоученый немецкий теолог, профессор Паули, мужчина с высоким лбом и внимательными, люто добрыми глазами.

Собор открывается очень торжественно и помпезно, как абсолютно светское мероприятие. Вслед за пением международного императорского гимна «Марш единого человечества» император садится на трон и сообщает собравшимся о намерении исполнить сокровеннейшие желания всех трех вероисповеданий. Римским католикам он предлагает вновь возвести папу на престол в Риме и вернуть ему все права и привилегии, которыми римские папы пользовались со времен Константина. Приверженным традициям православным он предлагает открыть всемирный музей церковной археологии в славной императорской столице Константинополе, а для протестантов он намеревается основать всемирный институт для изучения Священного Писания.

По окончании последней части своей речи молодой человек обращается к католикам и просит их, если они согласны с его предложением, подняться к нему на подиум. С мест поднимается большинство князей церкви, кардиналов и епископов, а также бóльшая часть верующих мирян; лишь папа Петр II и несколько преданных ему последователей остаются на своих местах. Удивленно глянув на неуступчивого папу, император обращается к православным, и, гляди-ка, к его изумлению ситуация повторяется: все ликуют и поднимаются к императору, лишь старец Иоанн не трогается с места. Точно так же ведет себя профессор Паули. Устоявшие придвигаются друг к другу. «Что еще могу я сделать для вас? — обращается император к христианам на подиуме. — <...> Скажите же мне сами, вы, христиане, покинутые большинством своих братьев и вождей, осужденные народным чувством: что всего дороже для вас в хри-

стианстве?» Тут старец Иоанн поднимается, как белая свеча, и отвечает с состраданием: «Великий государь! Всего дороже для нас в христианстве Сам Христос... От тебя, государь, мы готовы принять всякое благо, если только в щедрой руке твоей опознаем святую руку Христову. ...Исповедуй здесь теперь перед нами Иисуса Христа Сына Божия, во плоти пришедшего, воскресшего и паки грядущего, — исповедуй Его, и мы с любовью примем тебя как истинного предтечу Его второго славного пришествия».

При этих словах в душе императора поднимается адская буря. Ему удается молчать и сдерживаться, а не броситься с диким воем на старца лишь потому, что потусторонний металлический голос, слышанный им в ночь падения, повелевает ему молчать и не страшиться. С удивлением и испугом смотрит старец в лицо молчащему императору, внезапно он в ужасе отшатывается и сдавленно восклицает: «Детушки, антихрист!»

В эту минуту из грозовой тучи, которую великий маг собирает на небе во время речи старца, раздается оглушительный удар грома. Старец Иоанн падает мертвым.

Бледный, но спокойный император пытается выдать убийство Иоанна за Божий суд и диктует секретарю собора от имени своих сторонников декрет, по которому он, могучий император, избирается членами вселенского собора верховным вождем и владыкой. Во время оглашения декрета в храме громко и отчетливо раздается: «Contradicitur!»[1] В гневе вздымает папа Петр II свой посох и изгоняет императора, прислужника Сатаны, из сада Господня и общины верующих, после чего великий маг убивает ударом молнии и его.

---

[1] Возражаю! (*лат.*).

Сохранить ясную голову в этой ситуации удается лишь профессору Паули. Стоя перед телами обоих убиенных, он предлагает прекратить всякое общение с разоблаченным Антихристом и, возложив оба тела на носилки, удалиться в пустыню, дабы с молитвой ожидать там возвращения истинного Христа. Они отправляются в путь, но вскоре их нагоняют посланцы императора. Они сообщают беглецам, что император решил выставить убиенных небесным огнем по слову Божию у входа в главный храм, чтобы все могли убедиться в их окончательной смерти. Кроме того, непокорным сообщается, что император прощает им злоумышление, но повелевает не входить в города и прочие населенные пункты, дабы не смущать простецов.

Тем временем великого мага Аполлония избирают преемником убитого папы. Народ приветствует этого колдуна, успевшего стать популярным и любимым, возгласами искреннего ликования.

Последняя сцена повести разыгрывается в Иерусалиме, куда направился профессор Паули с верными ему сторонниками. На четвертый день по их прибытии профессор с девятью спутниками направляется в храм Воскресения Господня, где должны быть выставлены тела. Ему удается — улица безлюдна, а охрана спит — положить мертвых на носилки и унести. Едва носилки касаются святой земли, как жизнь возвращается к покойным. И вот, темной ночью, в пустынной горной местности происходит столь страстно ожидаемое Соловьевым воссоединение церквей. По предложению старца Иоанна все просят папу Петра II пасти агнцев Христовых до самого конца.

Внезапно темная ночь, когда все это свершается, озаряется ярким сиянием. В небесах появляется облеченная в солнце жена, под ногами которой луна, а на голове — венец из двенадцати звезд. За этой апокалиптической женой христиане следуют к горе Господа, к Синаю.

В последней части не дописанной отцом Пансофием повести должно было рассказываться, как Антихрист с великим магом Аполлонием и его приспешниками гибнут в пламени жерла огромного вулкана, внезапно разверзшегося у них под ногами.

Самая тревожная мысль, которая может посетить читателя-христианина по прочтении описания Соловьевым XXI века: Антихрист ни в коем случае не обязан противостоять Христу. Позитивное отношение к Христу делает возможной мысль, что Христос, как любящий человечество великой любовью, просто проложил путь к будущему государству мира и добра. При такой позиции Антихристу нет нужды сомневаться ни в Евангелиях, ни в искупительной жертве Господа. А вот невыносимым для него и его приспешников становится осознание того, что Галилеянин не только его предшественник, сказавший первое слово, но и завершитель всего, тот, кому принадлежит последнее слово, поскольку Он — воплотившееся слово Бога-Отца. Именно это осознание, в котором кроется вера в Христа воскресшего, и выводило из себя философов, идеалистов и провозвестников мира. Отсюда и пенящиеся злобой слова: «Не воскрес, не воскрес...»

А как же мы? Не склоняются ли весьма многие из нынешних христиан к представлению, что Христос — не единосущный Сын Божий, открывший нам волю Отца, но всего лишь — самый значительный из провозвестников религии, основа нашей западноевропейской культуры, ее демократического государственного устройства, ее общественных свобод, присущей социализму любви к ближнему и всех трансцендентных ценностей нашей культуры? Возможно ли строить наше будущее лишь на этой основе? Нам следует трудиться над осуществлением идеалов христианства и воплощением ценностей

Ветхого Завета и наследия античности так долго, пока полностью не будет осуществлен замысел провозвестника Иисуса Христа, а сам он перестанет быть существом мистическим.

Невозможно сомневаться в том, что это наше христианство, с которым так страстно боролся Соловьев, он, несомненно, отвергнет как христианство без Христа. Если в повести об Антихристе что-то и заслуживает названия пророчества, в смысле предупреждения и требования, так это предупреждение о христианстве без Христа, которое торит путь Антихристу, и требование вернуть в христианство самого Христа. Именно сегодня следует прислушаться к этому пророчеству Соловьева.

«Три разговора» и примыкающая к ним повесть об Антихристе не являются, конечно же, произведениями искусства в собственном смысле слова; но так или иначе — это произведения высокоодаренного в художественной сфере человека. Как собеседники, так и образы в повести об Антихристе — не абстрактные схемы, не носители идей, а четко обрисованные люди из плоти и крови. Оживленная беседа в саду на Средиземном море протекает естественно и весело. Речь говорящих очень индивидуальна стилистически, что не всегда удается даже профессиональным писателям. В общем можно, пожалуй, сказать, что «Три разговора» не стали завершенным художественным произведением лишь потому, что Соловьев максимально сознательно стремился выразить в нем все свои религиозно-философские воззрения. Чтобы стать подлинно художественным произведением, «Трем разговорам» не хватает подтекста, иррациональной многозначной темной глубины, того, что с лихвой имеется в диалоге Христа с великим инквизитором.

Соловьев придавал своему последнему произведению очень большое мистическое значение; он знал,

что его попытка сорвать маску с Антихриста может ему дорого обойтись. Его друг и биограф Величко рассказывает, что сразу после публичного чтения повести Соловьев прямо спросил у него, не отомстит ли ему его творение. «„А как Вы думаете, что будет мне за это?“ — „От кого?“ — „Да от заинтересованного лица. *От самого!*“ — „Ну, это еще не так скоро.“ — „Скорее, чем Вы думаете!“ Через несколько месяцев он умер».

Когда 15 июля 1900 года уже тяжело больной Соловьев зашел к одному из московских друзей, чтобы ехать в имение своего друга философа Сергея Трубецкого, поскольку обещал тому навестить его перед смертью, он пребывал в очень хорошем расположении духа, что, впрочем, не помешало ему заметить: он чувствует себя, как воробей, которого ощипывают. Время от времени силы покидали его, и он впадал в забытье. Когда они с другом вышли на улицу, чтобы ехать к Трубецкому, к нему подскочил нищий и, называя его по имени, попросил милостыни. Соловьев сунул руку в карман и, не глядя, дал профессиональному попрошайке смятую купюру.

Тотчас, как приехали в имение, был приглашен врач, нашедший у Соловьева полное истощение, недоедание, почечную недостаточность и кое-что еще. Первую неделю болезни Соловьев еще живо интересовался политическими событиями, просил читать ему газеты и много говорил о Китае. Князю Трубецкому он решительно заявил, что история в ее прежнем делении на древнюю, среднюю и новую зашла в тупик, а профессорам-историкам следует подать в отставку: их предмет решительно никому не интересен.

Соловьев спокойно говорил о близящейся смерти. Он не хотел влачить существование инвалида и просил Господа скорей освободить его. Исповедавшись и причастившись, он начал молиться; время от вре-

мени он громким голосом возглашал псалмы и молитвы из церковных служб, потом тихо шептал что-то, крестясь. Незадолго до кончины он попросил княгиню Трубецкую не давать ему уснуть, поскольку он должен помолиться за еврейский народ, которому предстоят великие испытания. Его последние слова были: «Тяжек труд Господа».

Неизвестные почитатели принесли на его могилу две иконы: Воскресение Господне из старого Иерусалима с греческой надписью «Христос восстал из мертвых» и Чудотворную икону Божьей матери с городских ворот Вильно (Остра брама) с латинской надписью «In memoria aeterna erit Justus».

Долгие годы после его смерти за него молились в синагогах.

Кем был Соловьев, о чем говорит нам его загадочно-мрачный лик, чуждый рациональности? Этим вопросом я уже задавался 46 лет назад. Но ответа не знаю и сегодня.

Самые простые из его многочисленных друзей видели в Соловьеве всего лишь непоколебимо верующего христианина и верного сына русской православной церкви, набожного молящегося и постника, аскета, погруженного в собственный внутренний мир, и готового помочь всем и каждому человека, для которого само собой разумелось отдать последнюю рубашку. Разумеется, все, чем они восхищались в великом мыслителе и борце за христианство, в нем было. Этого никогда не отрицали и самые чуткие психологи из друзей Соловьева. Даже Розанов, который всю жизнь не мог разобраться со своей дружбой-враждой к Соловьеву, разглядел светлый облик Соловьева — смиренного труженика в вертограде Господнем — и растроганно писал о нем. Ясно, что эта иконографическая трактовка справедлива, но недостаточна. Рядом со светом, всю жизнь изливавшимся из души Соловьева, в нем была ощутима и

грозная тьма. Хочется верить, что разностороннее и многозначно важное положение, которого Соловьев добился для России в XX веке, объяснимо только тогда, когда мы будем учитывать это взаимопроникновение света и мрака, глубокой, не нуждающейся в словах христианской мистики и сугубо рационального философского мистицизма, божественной святости и опасного демонизма, христианского гностического учения о Софии и непринужденной эротики, пророческого дара и чуть ли не циничной самоиронии.

Под влиянием его революционных идей, внесенных им — мистиком и гностиком — в традиционное вероучение церкви, возникла в высшей степени значительная, хотя и еретическая, философия религии Бердяева, а также софийные концепции теологических систем Булгакова и Флоренского.

Его воинствующее стремление вынести из церкви в мир христианские истины и сделать их дрожжами государственной, общественной и экономической жизни внесло свой вклад в освобождение русского христианства из лап цезаропапистской реакции и сделало возможным в XX веке контакт русской церкви с либеральными политиками и социалистами. В России это плодотворное начало духовной переориентации было уничтожено большевизмом, зато в эмиграции оно доказало свою жизнеспособность благодаря трудам Булгакова, Бердяева, Семена Франка и др. К Соловьеву же восходит активное участие ведущих русских иерархов, теологов, религиофилософов в экуменической работе на Западе, ведь именно он на протяжении десяти лет боролся за примирение вероисповеданий.

Однако влияние Соловьева на русскую культуру XX века не ограничивается только сферой философии истории и религии: он был и художественным критиком, и весьма значительным поэтом, хотя но-

вым формам особого значения не придавал. Поэзия и поэтика литературного символизма была бы абсолютно невозможна без его философии искусства, прежде всего без учения о Софии и философии любви. Подруга Вечная его «Трех свиданий» загадочно взирает на нас со страниц многих стихотворений Белого и целых сборников Блока. Ее культ, культ Святой Софии, на рубеже веков вышел за пределы литературы и распространился на жизнь широких кругов наиболее чуткой русской молодежи. Этот культ определял духовный лик их жизни и любви, в которых, не без вины Соловьева, смешивались истинно мистическое чувство и двусмысленная мистификация.

Дальнейшее освещение вопроса о том, кем был Соловьев, будет дано в следующих главах, где речь пойдет об отражении его личности и творчества в жизни и творчестве младших современников. Но и они не смогут до конца решить загадку Соловьева и облечь в слова невыразимое, что он унес с собой. С тем, что он явно и очевидно был не от мира сего, соглашаются все знавшие его, независимо от того, дружили или враждовали они с ним, считали его святым или искусителем.

Последний портрет Соловьева принадлежит перу Андрея Белого: «Громадные очарованные глаза, серые, сутулая его спина, бессильные руки, длинные, со взбитыми серыми космами прекрасная его голова, большой, словно разорванный рот с выпяченной губой, морщины — сколько было в облике Соловьева неверного и двойственного! <...> Бессильный ребенок, обросший львиными космами, лукавый черт, смущающий беседу своим убийственным смешком... и — заря, заря!»

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ БЕРДЯЕВ

Жизнь

Русские крестьяне, встретив на сельской дороге Владимира Соловьева, просили у него благословения. Они принимали его за священника, такова была его внешность. А малые дети показывали на него пальцем и спрашивали у мам, не это ли Бог-Отец. Несомненно, внешний облик Соловьева можно без ущерба стилизовать, представив в виде иконы.

Бердяева, хоть и носил он длинные волосы и окладистую бороду, как принято у священников, никто не принял бы за представителя духовенства. Портрет его не удался бы иконописцу, даже отдающему дань современности. Зато его с блеском воплотил бы живописец-портретист в духе Веласкеса. Во внешности Бердяева было нечто романское — что-то от романской пылкости и независимости.

Глядя на него в часы жарких споров, легче было представить его потомком средневековых рыцарей, гордо въезжающих по подъемному мосту в свой замок, нежели московских бояр, согбенно переступающих порог низких палат.

У Бердяева, как и у Соловьева, заметно было противоречие между верхней частью лица и нижней. В хорошем настроении, когда он улыбался или негромко посмеивался, в его печальных глазах под кустистыми

бровями порой мелькало что-то радостно-солнечное. Но у рта неизменно залегали глубокие скептические складки. Иной раз лицо его выражало горькое отвращение. Вот и в автобиографии он пишет, что безуспешно сражался со своим отвращением.

Бердяев родился в 1874 году, в златоглавом Киеве, столице домосковской Руси, — той Руси, которая, как писали в журнале «София», была более рыцарственной, светлой, легкой, более овеянной ветром западного моря и более сохранившей таинственную преемственность античного и первохристианского юга, чем московская, послетатарская Русь.

Однако Бердяев был тесно связан с Западом не только местом своего рождения, но и благодаря своим предкам. Его бабка — урожденная графиня Шуазель, мать — урожденная княжна Кудашева, наполовину француженка. Она получила французское воспитание, выросла в Париже. Переписку она вела на французском языке и, несмотря на то что была православной, молилась по французскому молитвеннику своей матери.

Отец Бердяева — гвардейский кавалерист, дед — атаман, то есть административный и военный начальник донских казаков. Прадед был близок ко двору и состоял в переписке с Павлом I. Как мы видим, Бердяев вел свое происхождение не только от дворян, но и от придворных вельмож, что, как сам он подчеркивал, сыграло немаловажную роль при формировании его мировоззрения.

Хотя предки Бердяева со стороны отца носили высокие воинские звания, всем им был свойствен некоторый оппозиционный тон и неприязненное отношение к церкви и церковности. Один из предков Бердяева был видным врагом крепостничества; говорили о нем, что в старости он всегда приходил в дурное расположение духа, повстречавшись на улицах Киева с монахом.

С предками по материнской линии дело обстояло иначе. Одна из бабок Бердяева еще при жизни своего отца тайно приняла постриг, хоронили ее — к великому удивлению Бердяева, прежде ни о чем не подозревавшего, — в монашеской сутане. Другая бабка, овдовев, ушла в монастырь, где и окончила свои дни. Так в наследственности Бердяева меч — воинская доблесть предков по отцу — соединился с мистической приверженностью его бабок и прабабок церковно-монастырскому укладу жизни.

Согласно Соловьеву, сущность рыцарства есть единство меча и креста. Бердяев был подлинным рыцарем духа. Его философствование от начала и до конца представляет собой воинственную защиту христианской веры.

В Киеве Бердяев родился, в Киеве и вырос. В этом прекрасном городе на Днепре несколько частей, и каждая из них во времена Бердяева еще имела свою собственную философию. Дед и бабка его жили в древнем Печерске близ Киевской лавры, где было множество церквей. Там же высились остатки крепостных стен и арсенал. На улицах то и дело попадались монахи и военные. Этот замкнутый, почти не затронутый изменениями мир не терпел светских увеселений или легкомысленной суеты. Дед и бабка Бердяева жили в собственном доме, окруженном садами. А родители его поселились в другой части города, где жизнь дворянства и чиновничества уже была затронута духом нового времени, что влияло и на ощущение жизни, и на самый ее стиль. Красивый и тоже окруженный садами дом, где рос Бердяев, был куплен на деньги, полученные от продажи отцовского имения. «Отец мой, — пишет Бердяев в автобиографии,[1] — всегда имел тенденцию к разорению». Эта тенденция была, впрочем, свойственна не

[1] Имеется в виду «Самопознание».

только отцу Бердяева, но и очень многим русским дворянам, владельцам крупных поместий, что, конечно, следует понимать как черту той эпохи, когда рос Бердяев. Ведь он родился спустя всего пятнадцать лет после отмены крепостного права, принесшей дворянам немалые трудности.

В «Самопознании» Бердяев уделяет очень большое внимание своему происхождению и той среде, в которой он вырос, причем, как легко заметить даже по интонации его рассказа, не без удовольствия упоминает о том, что принадлежит к верхам общества. Однако в то же время он утверждает, что родственные чувства никогда не имели большого значения, скорей даже были ему чужды, что он никогда не имел «чувства происхождения от отца и матери, никогда не ощущал, что родился от родителей», что у него «всегда была мучительная нелюбовь к сходству лиц, к сходству детей и родителей», что ему ничего «не говорило „материнское лоно“, ни... собственной матери, ни матери-земли», ни тем паче лоно матери-церкви. Конечно, забота о родителях всегда была ему свойственна, однако очарованности красивой матерью, в смысле фрейдовского эдипова комплекса, он «никогда не мог открыть в себе». Родство всегда казалось ему «исключающим всякую влюбленность». Предмет влюбленности должен быть не похожим на него самого, «далеким, трансцендентным». Более того, в своих книгах он часто пишет о Софии, Прекрасной Даме, — несомненно, в связи с книгой Соловьева «Смысл любви», которую Бердяев считал самым значительным сочинением философа.

Происхождение определенно предписывало Бердяеву путь образованного человека: кадетский или пажеский корпус в Петербурге, затем военное училище и академия и, наконец, служба в одном из богатых традициями гвардейских полков.

О годах учения в кадетском корпусе он вспоминает как о скучно протекавшем и бесцельно растраченном времени. Только верховая езда и стрельба в цель были ему по душе и даже в радость. А все военные науки и воинская дисциплина внушали ему отвращение и лишь усиливали ненависть к той самой среде, из которой он происходил, к армии и офицерской службе. Родители уступили — он записался в Киевский университет, где сразу же вступил в социал-демократическую партию, что отвечало как духу времени, так и собственной бердяевской жажде свободы. После студенческих беспорядков, в которых он, разумеется, принял участие, его исключили из университета и выслали в провинцию. Ему было двадцать лет. В то время когда Бердяев вступил в социал-демократическую партию, он, несомненно, был страстным революционером, всем сердцем преданным делу нового социального устройства мира. Неоспоримо и то, что его критика и революционные требования были до некоторой степени марксистскими по духу. Но марксистом в подлинном смысле слова Бердяев никогда не был, так как его неколебимая вера в первичность духа — и в мире, и в истории — была прирожденной. Поэтому, еще будучи членом социал-демократической партии, он начал борьбу против материалистической философии истории. Вдобавок он обнаружил, что руководство партии склонно к деспотизму, и в связи с этим утверждал, что и вождям, и рядовым членам партии чуждо свободолюбие, что в марксизме имеются черты, которые ведут к деспотизму и отрицанию свободы.

От догматически узкой, духовно весьма небогатой, чтобы не сказать скудной, атмосферы российской социал-демократии Бердяева, как и многих его современников, освободил критический дух кантовской философии. Желая заострить оружие своей критики, после революции 1905 года Бердяев приехал к

Виндельбанду в Гейдельберг. Там, в парке, под сенью каштанов, я и познакомился с этим не только красивым, но и на редкость декоративным человеком. Без сомнения, уже тогда в его уме бродили все те новые мысли, что родились от разочарования в революционерах; эти идеи он развил в изданной в 1907 году книге «Новое революционное сознание и общественность», а позднее выплеснул с пылом и страстью в статье «Народническое мракобесие». Статья эта была напечатана в широко известном сборнике «Вехи». Все его авторы, выступившие против русской революции, являлись членами социал-демократической партии или хотя бы были ей близки. Но в своем дальнейшем развитии они, и в том числе Бердяев, обратились в христианство. Это в высшей степени характерно как для российского марксизма, так и для пореволюционной христианской философии России. А вот из либералов, пожалуй, никто не обратился в христианство.

Известный русский религиозный философ Петр Чаадаев признается в своих «Философических письмах», что он почел бы себя безумным, если бы у него в голове оказалось больше одной мысли. В этом отношении однодум Бердяев очень похож на Чаадаева. Всю жизнь он размышлял лишь о свободе и все свои духовные силы отдал изучению ее сущности. Конечно, христианину Бердяеву свобода не давала покоя не только в теоретическом плане, она была и его жизненной проблемой. Мало-мальски освоившись в мире русского православия, Бердяев немедленно обрушивается на высших сановников, иерархов Святейшего Синода, врагов свободы. В 1914 году, незадолго до войны, вышла его статья с вызывающим заголовком: «Врагам духа». Если бы не разразилась война, Бердяева, скорей всего, снова выслали бы из столицы.

В период между началом революции 1905 года и началом войны 1914 года Бердяев неустанно занимается религиозно-философскими и культурно-социальными проблемами. В 1911 году был издан один из его значительнейших трудов — «Философия свободного духа». В следующем году — особенно важная и характерная для Бердяева книга «Смысл творчества», которую лишь в 1927 году в Тюбингене издали в переводе на немецкий язык. В предисловии к немецкому изданию этой книги Бердяев пишет, что за истекшие пятнадцать лет, после пережитых им потрясений военных и революционных лет, взгляды его стали гораздо пессимистичнее. «Мир должен пройти через варваризацию. Человек — творец не только во имя Бога, но и во имя дьявола. Вследствие этого проблема в современном мире не должна вести к отвержению творческого духа в целом».

В те годы, когда в России царила власть «сатанинского творчества», Бердяев, в отличие от многих, развивал лихорадочную деятельность. У него собирались все, кто был полон воли и решимости противопоставить черному демону большевизма веру в творческую силу духа. В его маленьком темноватом кабинете был принят план — учредить Вольную академию духовной культуры. Первые ее заседания проходили в старомодной гостиной, с мебелью малинового шелка, должно быть, той, что стояла прежде в родительском доме Бердяева. Затем собрания перенесли в помещение женских курсов. На публичных докладах в академии, которые посещало от двухсот до трехсот человек, в те времена царило возвышенное, но приглушенное, катакомбное настроение. Никогда не ощущал я реальности бердяевской наследственности так сильно, как во время этих собраний, проходивших в большевистской России: казалось, и Нагорная проповедь, и все призывы к братской любви навсегда забыты, и в во-

инственной душе Бердяева живы только слова Христа: «Не мир пришел Я принести, но меч».[1] Громкий голос его возносился точно рыцарский меч над головами как врагов, так и друзей; не щадя своего собственного прошлого, он сражался с безверными гуманистами, со слабосильными сторонниками либерализма, с сентиментальными социалистами-народниками, с бескрылыми социал-демократами и врагами свободы — коммунистами. Он сражался также и с глупостью, корыстолюбием и безволием реакционного лагеря. В битве с левиафаном коммунистического коллективизма Бердяев отстаивал личность как единственно законный субъект и единственно законное средоточие всех значимых исторических свершений.

И вот, занимая такую позицию, Бердяев вздумал преподавать в Московском университете; из этого, разумеется, ничего не вышло. После двух арестов — в 1920 и 1922 годах — он в ноябре 1922 года был вместе с группой других ученых выслан из страны.

Спустя год в Берлине была опубликована на русском языке должно быть самая страстная, но и самая несправедливая книга Бердяева — «Философия неравенства. Письма противникам социальной философии».

В Берлине группу высланных ученых, а в ней был и я, встретили очень сердечно. Министр иностранных дел барон фон Мальцан у себя на вилле дал в нашу честь обед, который проходил в оживленной и творческой атмосфере. Город предоставил нам, изгнанникам, очень хорошие помещения, где мы смогли разместить наш эмигрантский университет, а также бердяевскую академию. Но, несмотря на благожелательность германского правительства, Бердяев уже

---

[1] Мф., 10:34.

в 1924 году решил перебраться в Париж. Вероятно, это решение отчасти было подсказано желанием поселиться еще дальше от советской границы. К тому же он хотел жить в стране, языком которой владел не хуже, чем родным. (По-немецки Бердяев читал без труда, но ему сильно недоставало знания живого обиходного языка.) Это решение не было продиктовано более сильным влечением к французской культуре — во всех сочинениях Бердяева очевидно его «избирательное сродство» с немецким духом и полное отсутствие связи с французским. Математически строгий рационализм таких философов, как, например, Декарт, был ему глубоко чужд. На его творчество явно оказали влияние труды Маркса и Канта, а также и Мейстера Экхарта, и, главное, Якоба Бёме. Когда я на пятый день после смерти Бердяева приехал в Париж, чтобы выступить с речью в его память, я посетил в Кламаре родственницу философа, которой посвящена его автобиография. Я увидел кабинет Бердяева, там на стенах висело четыре изображения Бёме, глубочайшего, темнейшего мистика и превосходного писателя.

В Париже началась блестящая карьера мыслителя и писателя Бердяева. Переиздавались книги, ранее опубликованные в России. Через небольшие промежутки времени появлялись все новые сочинения, их тут же переводили на французский, английский и немецкий языки. За книгу «Esprit et Liberté» он был награжден премией Французской академии (Académie Française de science morales et politiques). В это время укрепляются связи Бердяева с Жаком Маритеном и кружком, объединившимся вокруг журнала «Эспри» и писателя Мунье.

По воскресеньям на маленькой вилле Бердяева собирались его старые друзья, приезжало и много новых гостей — русских и нерусских. Само собой разумеется, завязывались интереснейшие дискуссии, Бер-

дяев спорил со свойственной ему страстью, пока не впадал в безмолвную рассеянность. Помимо постоянной работы над своей философией он непрестанно мучился решением проблемы России. Каждый акт познания, учит современная социология, зависит от ситуации, и акт гуманитарного научного познания зависит от нее сильнее, чем акт естественнонаучного познания; акт историко-культурного познания опять-таки обусловлен ею больше, чем чисто эпистемологический.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что взгляд из западноевропейского далека, отдаленный взгляд Бердяева на пережитую в Москве революцию и на весь феномен большевизма постепенно начал меняться. Так же, как первый русский эмигрант Александр Герцен (1812—1870), Бердяев год от года все больше разочаровывался, видя бездуховность западной буржуазии и русских ее попутчиков из лагеря либералов и социалистов; порой эта бездуховность внушала ему сильное отвращение. Не лучше сложились и отношения Бердяева с православными реакционными кругами русской эмиграции в Париже. С фарисейским высокомерием они категорически отрицали свою ответственность за случившееся, возлагая всю вину исключительно на революционную интеллигенцию. Позиция одиночки меж двух политических лагерей эмиграции вкупе с презрением Бердяева к любому конформизму в конце концов привели его к пониманию большевизма как законного наследника российской истории. И поэтому он стал в какой-то мере защищать его, считая некой извращенной, негативно преобразованной формой российского исторического прошлого. Достаточно рано он нашел и формулировку: Третий Интернационал есть запоздалое и искаженное осуществление учения о Москве — третьем Риме.

Эта во многих отношениях верная, но отвергнутая всеми эмигрантами мысль об укорененности большевизма в глубинах российского прошлого необходимым образом привела Бердяева к русификации марксизма. Поскольку Бердяев держался учения Достоевского (о том, что русский народ по природе своей религиозен), он должен был понимать марксизм как мировоззрение, ориентированное в его бессознательных глубинах на религиозность. Эти идеи Бердяев подробно излагает в книге «Истоки и смысл русского коммунизма», изданной в Швейцарии в 1937 году. В частности, он утверждает, что Маркс был материалистом только в своем понимании исторического прошлого человечества, тогда как относительно будущего он полагал, что человечество сбросит рабство материи и освободит свободный дух от экономических оков. В марксистском учении об избранности пролетариата для осуществления этого великого освобождения Бердяев усмотрел секуляризованную древнееврейскую мессианскую идею. Разумеется, такое истолкование марксизма не имеет ничего общего с точкой зрения антисемитов, согласно которой марксизм есть исключительно еврейское учение и еврейская, враждебная арийскому миру политика. Наоборот, для Бердяева наличие в марксизме иудейско-мессианских мотивов означает не деградацию теории, а ее духовный аристократизм. Ученик и во многом единомышленник Вл. Соловьева, Бердяев был убежденным семитофилом, и нет сомнений, что свое библейско-мессианское истолкование марксизма, изложенное в швейцарской книге, он мыслил как отповедь гитлеровским нападкам на еврейский коммунизм советской республики. По мере усиления борьбы Бердяева с национал-социализмом отношение философа к большевизму постепенно перерастало в известную симпатию к нему. Такое впечатление сложилось у меня, когда я в последний раз посетил

Бердяева в Кламаре. В тот день шел увлеченный разговор о сходстве и различиях между национал-социализмом и коммунизмом, в споре участвовал один очень образованный и речистый балканский национал-социалист. Бердяев клокотал от ярости и не желал даже слышать о каких-то глубинных причинах, в силу которых немецкий народ бросился в объятия фюрера. Однако защищая большевизм, он разъяснял его происхождение от христианского коммунизма, бакунинской мистики разрушения, а также от протеста против царского деспотизма настолько глубокомысленно, что возражения были в этих речах уже едва слышны. Но все-таки антибольшевизм по-прежнему жил в его подсознании. Свидетельство тому — слова, записанные им в том же 1937 году, когда состоялся и упомянутый разговор: «Неслыханную тиранию большевистской системы до́лжно безусловно отрицать с точки зрения религии. Стыд и позор, что самое совершенное учреждение Советской России — тайная государственная полиция».

Когда Париж оккупировали германские войска, пробольшевистские взгляды Бердяева крайне заострились. Находясь под сильным впечатлением от прекращения с началом войны преследований православной церкви, а также от мужества и патриотизма, которые бойцы Советской армии проявили под Москвой и Петербургом; чувствуя отвращение к холуйству весьма подозрительных элементов в правом крыле русской эмиграции, которая видела в Гитлере освободителя России от коммунизма и выдавала гестапо русских евреев; наконец, тронутый энтузиазмом борцов французского Сопротивления — Бердяев узрел в знамени, воздвигнутом над Европой советскими генералами, знамя свободы: то была свобода на час, и он-то как раз пробил.

Сегодня нет уже никаких сомнений в том, что Бердяев поддался иллюзии. Но зачем же проклинать

его за эту иллюзию, как проклинали его вскоре после смерти, как проклинают по сей день. Не с ним одним так случилось. На недолгое время иллюзии поддались даже иерархи всех русских эмигрантских церквей: вместе с приехавшим в Париж представителем Московской патриархии они отслужили обедню в знак примирения между Русской православной церковью и Русской церковью за рубежом. К сожалению, мир продержался недолго.

Слух о том, что Бердяев обменял свое эмигрантское удостоверение на советский паспорт, неверен. Он действительно вел переговоры с советским послом в Париже о возвращении в Москву. Но ведь никто не мог бы гарантировать ему свободу слова в Московском университете, и Бердяев от мысли о возвращении отказался. Таким образом, он до конца остался верен главной идее своей жизни, служению свободе. Твердость его позиции доказывает напечатанная в 1952 году в Дармштадте книга «Царство духа и царство кесаря» — страстный протест против угнетения свободы в Советском Союзе. О том же свидетельствует и одно частное письмо, в котором он раскаивается в своих просоветских иллюзиях. Остается лишь пожалеть о том, что это письмо не доведено до сведения широкой общественности.

За четыре года, которые Бердяеву было суждено прожить после войны, он издал пять новых, начатых прежде книг. Посмертно была издана его философская автобиография, озаглавленная «Самопознание». Эта во всех отношениях показательная книга содержит, правда, несколько запальчиво-парадоксальных пассажей, которые при подготовке к печати сам Бердяев, вероятно, исключил бы.

Бердяев умер за письменным столом, с пером в руке. Это чрезвычайно характерно для него — то, что он писал до последней минуты своей жизни. Писание книг было для него чем-то гораздо более суще-

ственным, нежели обычная профессиональная деятельность. Для его духа писание было тем же, что дыхание для его тела. Когда он писал, он как бы дышал воздухом трансцендентной реальности, без которой не мог жить его разум.

Своеобразие Бердяева-писателя. Социологические причины быстро пришедшей к нему мировой известности

Если верно французское изречение «le style c'est l'homme»,[1] то в первую очередь оно верно в отношении писателей. Ритм речи и архитектоника синтаксиса многое сообщают о человеке, которого мы знаем только по его книгам. У одних авторов — как литераторов, так и ученых — повествование словно безмятежный водный поток омывает предмет, который они описывают или анализируют. Другие штурмуют свою тему, задыхаясь, с бьющимся сердцем. Бердяев из их числа. Он так непосредственно живет в своих книгах, что кажется, они не написаны, а высказаны вслух. Ничего похожего на архитектонику в них не найти. Порой по нескольку раз на странице встречаешь одни и те же формулировки. И в разных главах мы видим как бы зеркальные отражения почти одинаковых формулировок. Все книги Бердяева дышат глубоким вдохновением, но мастерства формы они начисто лишены. По сравнению с гениальным чародеем слова Розановым или с изысканным стилистом Соловьевым Бердяев — сущий дилетант, взявшийся за перо. Дилетантизм его объясняется душевным состоянием, в котором он писал. Он не изведал радости писательской работы, кропотливого труда над словесной формой. Он всегда писал в страхе, как бы не

[1] «Стиль — это человек» (*фр.*).

остыли потоки лавы его вдохновения, пока он их формирует, как бы не исчезла выразительность. Отсюда и лихорадочная спешка, заметная в его книгах, а иные пассажи звучат у него словно заклинания. Хорошо помню один из наших разговоров с Бердяевым. Он признался, что никогда даже бегло не просматривает написанные страницы, перед тем как продолжить работу. И упрекнул меня, дескать, я понапрасну трачу силы, трудясь над формой выражения своих мыслей. Как видно, любую заботу о форме он считал вредной с точки зрения убедительности излагаемого содержания. Разговор этот произошел в Москве зимой 1919—1920 годов, а может быть — 1920—1921 годов, в одной из книжных «Лавок писателей», устроенных литераторами, которые тогда помирали с голоду. Бердяев не столько торговал в ней, сколько выступал как исповедник или духовный наставник всех оппозиционно настроенных москвичей.

Разговаривая с другими людьми о Бердяеве, я не раз слышал мнение, что он, в отличие от других философов, прост для понимания. На мой взгляд, это глубоко неверно. «Смысл творчества» или «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» — ничуть не легче для понимания, чем кантовская «Критика чистого разума» или «Бытие и время» Хайдеггера. Не легче потому, что у Канта сложности начинаются в области рационального познания, то есть там, где всегда можно достичь некоторой ясности, если хорошенько потрудиться, а у Хайдеггера его экзистенциальная ситуация в конце концов гораздо более понятна, чем у Бердяева. Выходит, дело не в этом. Дело в том, каков синтаксис фраз Бердяева, его страстная задыхающаяся речь, и прежде всего дело в его нежелании последовательно применять философскую терминологию, вместо которой он использует вокабуляр обыденной разговорной речи.

Косвенным доказательством сложности размышлений, которой не замечают многие читатели и почитатели Бердяева, можно считать вечные жалобы философа на превратное понимание его работ. Ответственность за это Бердяев великодушно, хоть и не слишком покаянно, возлагает на себя самого. Неясность своих сочинений он объясняет, и не без основания, тем, что никогда не умел «выявлять существенное» и систематически развивать свои сокровенные мысли, а всегда только ставил вопросы и выдвигал собственные утверждения (см.: Философия свободного духа. Париж, 1924). В изданной посмертно книге «Опыт эсхатологической метафизики» Бердяев опять возвращается к этой теме и повторяет: даже сочувствующие ему философы по большей части его не понимали, так как ему не дано умение систематически развивать свои мысли. Кроме того, он замечает, что лишен не только дара научной систематики, но и способности облекать в художественную форму свои интуитивные догадки. И, зная о своей неспособности убедительно и доступно для читателей объективировать свой субъективный мир, Бердяев искренне удивляется — как же ему и его работам было суждено в столь короткое время снискать столь большую известность? Удивление Бердяева связано с одним очень важным моментом — вопросом, к решению которого мы приблизимся скорей всего, если внятно и ясно скажем: обаяние Бердяева всегда было намного больше, чем влияние. У него всегда хватало почитателей, но не было настоящих учеников. Характерно для его славы то, что его всегда высоко ценили те, кто не изучал его серьезно, а читал бегло, по-настоящему не понимая. Не приходится сомневаться, причины его славы — прежде всего социальные, а не философские.

В то время, когда Бердяев вместе с другими высланными из страны философами и общественны-

ми деятелями прибыл в Берлин, интерес к России в Европе, особенно в Германии, также пережившей революцию, был очень велик. Сущности большевизма никто еще не понимал. «Русский сфинкс» устремлял на Запад загадочный и коварный взор, который взволнованные европейцы пытались истолковать на разные лады. Не возникнет надобности сомневаться в достижениях Бердяева-философа, если учесть, что быстрым возникновением и быстрым ростом своей известности на Западе он был обязан в первую очередь тому, что предстал как истолкователь судеб России. Хоть, по словам самого Бердяева, с «материнским лоном» его ничто не связывало, в Европе его, не без основания, считали особенно типичным русским мыслителем, то есть таким, который в равной мере был связан и со старой, и с новой Россией. Как верный сын христианской церкви, он, казалось, был представителем духовного мира Достоевского; как острый и мужественный критик Святейшего Синода принадлежал революции. И в нем же, бывшем социал-демократе, отрекшемся от диалектического материализма, резко атаковавшем это учение, подозревали сторонника западного капитализма. В то же время, читая его книги, убеждались, что он не меньше ненавидел филистерство буржуазии и своих врагов — капиталистов. Непримиримый противник большевистской революции, стремящейся к разрушению существующего миропорядка, он, однако, никоим образом не был сторонником мира. Напротив, он видел в христианстве своего рода перманентную революцию, направленную против всякого миропорядка, сущностью которого является зло. Принадлежа, таким образом, одновременно двум русским мирам — дореволюционному и пореволюционному, он в глазах жителей Западной Европы был микрокосмом непостижимой русской души с характер-

ной для нее, согласно Мережковскому, апологией крайних противоположностей.

Быстрый расцвет бердяевской славы объясняется еще одним обстоятельством. Типичный русский, он, как большинство великих русских людей, был в то же время и «добрым европейцем». Безусловно, очень своеобразный и, как мы увидим в дальнейшем, одинокий человек, Бердяев отличался уникальной восприимчивостью как читатель и большой, притом тактичной, общительностью. Поэтому и находишь повсюду в его книгах отзвуки споров с другими мыслителями — Ницше и Леоном Блуа, Бергсоном, Максом Шелером, Ибсеном и т. д. В последний период творчества в его книгах раздаются также голоса Ясперса и Хайдеггера, что заметно и в содержании, и в терминологии. Если бы Бердяев, типичный русский, не был вместе с тем и европейцем, открытым всему миру, наверное, он не стал бы в столь короткое время одной из влиятельнейших фигур в духовном мире Западной Европы.

Важнейшее переживание Бердяева

Важнейшее переживание Бердяева, которое единственно дает ключ к его философии, — мысль, что мир — это темница. Его первая книга (в 1927 году изданная в переводе на немецкий язык) «Смысл творчества» (1916) открывается грандиозным заявлением: «Дух человеческий — в плену. Плен этот я называю „миром“... <...> ...он безбожен и не Богом сотворен. <...> ...„мир“ должен сгореть, он аримановой природы». Свобода от «мира» и есть, таким образом, подлинная задача духовного творчества. Спустя 36 лет Бердяев в своем предпоследнем труде «Опыт эсхатологической метафизики» (1951) вновь поднимает эту тему. Теперь им прочитаны Хайдеггер и Ясперс и от-

5 Зак. 3372

части воспринята их терминология. И в первой же строке мы читаем, что человек «выброшен» в мир. Мир вечно угрожает человеку и понуждает к борьбе. Это чувство — что он выброшен во враждебный мир — Бердяев воспринимает как свое полнейшее одиночество в мире. Характерным образом озаглавлена вторая глава его посмертно опубликованной автобиографической книги «Самопознание. Опыт философской автобиографии» (немецкое издание — 1951 год) — «Одиночество». Да и понятно, что человек, которому материнское лоно, как сам он признается, всегда было чуждо, который вдобавок не любил замечать своего сходства с близкими и родными, чувствовал себя покинутым и одиноким в этом мире.

В «Самопознании» он запальчиво утверждает, что «с детства... жил в своем особом мире, никогда не сливался с миром окружающим», который ему всегда казался не своим. Сам он был фактически не способен (так продолжает он свою исповедь) всецело отдаваться какому-либо делу, всегда оставался в стороне от любых предприятий. И внутренне он «никогда не соглашался быть причисленным к какой-либо категории», направлению или партии. Главным его ощущением было то, что он «человек, которому мир чужд и от власти которого он хочет освободить себя». Позицией чужака объясняется и то, что он не изведал «восторга и экстаза слияния — ни религиозного, ни национального, ни социального, ни эротического». Зато много раз испытывал экстаз возмущения, разрыва, ухода в одиночество. Нельзя не заметить, что эти признания Бердяева во многом схожи с теми, что высказаны Сартром в «Мухах»: «Человек засел в мире, точно осколок снаряда в теле». Эти слова вполне могли бы найти себе место и в «Самопознании» Бердяева. И характерное для Сартра чувство отвращения всю жизнь мучило также Бердяева, он пишет: «Я прошел через жизнь с полузакрытыми глазами и

носом вследствие отвращения». Так тяжко страдал он от физического бытия людей.

В парадоксальном несоответствии с этим чувством своего одиночества в мире находится организаторская и общественная, а также писательская активность Бердяева, не убывавшая на протяжении всей его жизни. Приехав в Берлин, он при поддержке Министерства иностранных дел Германии тотчас же воскрешает ранее основанную в Москве Вольную академию духовной культуры. Переселившись в Париж — немедленно начинает издавать учрежденный несколькими годами ранее в России журнал «Путь». Уже вскоре журнал объединяет виднейших русских философов христианского и метафизического направления. В Кламаре собираются не только русские эмигранты, но и философы, писатели и политики других народов. В комнатах Бердяева бывало тесно, люди стояли группами и дискутировали, и везде, где шел громкий спор, слышен был голос философа. В Кламаре, и не только на квартире Бердяева, но и на собраниях Соловьевского общества или Вольной академии духовной культуры, все происходило так же, как когда-то в Москве. Кто-нибудь, прежде не знакомый и лишь теперь представленный Бердяеву как председателю на собрании или хозяину дома, ни за что на свете не догадался бы, что тот чувствовал себя словно бы отсутствующим (так сам он пишет), даже принимая активнейшее участие в жизненных событиях.

Почему же он, одиночка, был так активен в столь чуждом ему мире? Он отвечает на этот непростой вопрос. Он сознавал, что многое теряет, без всякого удержу изливая душу, растрачиваясь на пустые дела, однако считал, что его душе это необходимо. В «Записных книжках» (пока не опубликованных), которые мне довелось читать, он отмечает, что отвращение ко всему, что творится в объективном мире, не

побуждало его к бегству, а будило волю побороть этот мир. Здесь виделся ему уход в себя и — что, наверное, еще важнее — помещение мира в имманентном нашему «я» бытии. Отрицая, таким образом, что мир есть объект, то есть нечто, отдельное от «я», Бердяев тем самым открывал подлинное лицо мира. Теперь это уже не мир Аримана, не тюрьма для человека, которую нужно разрушить, — это мир, покоящийся в Боге, мир, который может пониматься как саморазвитие Бога.

Бердяев отдавал себе полный отчет в логической несоединимости этих точек зрения, но его это не смущало. «Законы логики, — гласит его парадоксальная формулировка, — есть болезнь бытия».[1] Опираясь на манихейский дуализм, некоторые учения мистического гнозиса, но главным образом на Якоба Бёме, он настойчиво проводит мысль о неизбежно антиномическом характере любого мало-мальски глубокого познания и выражения. Но он не желает называться дуалистом. Ему предпочтительнее именование монодуалиста и даже моноплюралиста.

Свои антиномические суждения Бердяев выражал не только в афористической форме, как случайные исповедальные высказывания. Во многих книгах он выстроил на их основе своеобразную теорию познания. Он хотел быть не алогичным, а, как свойственно многим мистикам, транслогичным.

Теория познания Николая Бердяева. Объективация и символизм

Теория познания Бердяева представляет собой сознательный отказ от западноевропейской теории познания, и в частности от кантианской. Главный

[1] Из работы «Философия свободы» (гл. 2).

труд Бердяева в этой области — «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» (немецкий перевод вышел в 1935 году) открывается следующими рассуждениями: «Я не собираюсь начинать по немецкой традиции с гносеологического оправдания. Я хочу начать с гносеологического обвинения, вернее, с обвинения гносеологии. <...> Кто отдал свои силы гносеологии, тот редко доходит до онтологии». Отправной точкой бердяевского философствования, которое должно привести к онтологии, является убеждение в том, что современная философия, насквозь рационалистическая, рабски покорная доказательствам и претендующая на сверхличное, общее значение, есть результат грехопадения, то есть экзистенциального отрыва человека от Бога, а значит, раздвоение и самоотчуждение человека. Если бы грехопадение не произошло фактически, процесс познания в области духа был бы столь же естественным, как процесс дыхания в области физического существования. Но поскольку грехопадение произошло, познание стало трудноразрешимой проблемой.

Центральным в бердяевской гносеологии является следующий тезис: «Дух во мне есть все бытие, другого покоящегося в себе, отделенного от меня <бытия> нет. Допускать такое бытие — произвол и иллюзия». Из этого тезиса следует, что адекватное познание бытия возможно лишь до тех пор, пока познаваемое имманентно познающему «я», не изгоняется из него, будучи приниженным до отдельного от «я» предмета. Это понимание ситуации и акта познания не позволяет Бердяеву называть, как издавна принято в языке философии, познаваемое бытие любого рода объектом познания. Ведь оба понятия — предмет и объект — охватывают познаваемое, покоящееся в себе бытие, не зависящее от «я». Думаю, мы интерпретируем взгляд Бердяева углубленно, но

вполне правильно, если сформулируем его так: познаваемое никогда не должно пониматься как нейтральное «оно» и всегда должно пониматься как «ты», живущее в «я». Любопытный свет проливает на эту теорию высказывание Бердяева о том, что правильный акт познания встречается, скорее, у детей или дикарей, о чем пишет Леви-Брюль, но не у философов, которые исходят из предпосылки, что открывающийся им мир вещей и событий есть изначальная данность, а не результат раскола духовного «я» на субъект и объект, при котором бытие имманентного «я» изгоняется во «внешнее» пространственно-временной действительности. Акт, в ходе которого бытие становится объектом, Бердяев называет объективацией. Слово это вызывает кривотолки даже в родном русском языке, при переводе же на немецкий и вовсе вводит в заблуждение, так как *Objektivierung* означает не только превращение чего-то в объект, но одновременно и то, что это «что-то» приобретает характер объективного. Как раз это второе значение немецкого слова ни в коем случае не должно приниматься во внимание, когда речь идет о бердяевской «объективации», ибо изгнание бытия из духовного «я» лишает изгнанное бытие объективного характера, делает его совершенно субъективным. К счастью, на немецком языке можно выразить другим словом то, что разумеет Бердяев под объективацией, хотя термин этот и имеет несколько искусственный вид: *Verobjektung*. При объективации мира мир поневоле субъективируется, так как, согласно Бердяеву, объективность может быть лишь там, где дух и бытие образуют нераздельное единство: «Дух во мне есть все бытие, и другого не существует».

В более позднем и более зрелом с точки зрения гносеологии сочинении — «Я и мир объектов» подход Бердяева к проблеме познания становится существенно более глубоким и ясным. Заметно, что автор

этой книги очень серьезно изучил Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля, после чего и пришел к новому, сугубо позитивному взгляду на этих философов, прежде всего Канта, чей методологический порядок Бердяев поначалу радикально отвергал, считая полицейским режимом. Теперь он одобряет великое достижение Канта — окончательное преодоление «объективизма греческой и схоластической философии». Лишь начиная с Канта и его «Критики чистого разума» «центр тяжести был перенесен с объекта на субъект, и в субъекте начали искать разгадку бытия». Бердяев приемлет теперь учение Канта о том, что пространство и время, субстанция и каузальность принадлежат не объективной действительности, а познающему субъекту, и для его собственной теории познания они служат важными опорами. Однако в априоризме Канта Бердяев видит лишь частичное подтверждение его главного тезиса — что все бытие можно отыскать в разуме человека. Этим учением он не удовлетворен. Он не только хочет обосновать в познающем «я» формы и структуры мира, но и понять, исходя из «я», мир как целое, его бытие и становление.

Критикуя кантовскую теорию познания за то, что она не содержит этого максималистского положения, Бердяев упрекает Канта, а в конечном счете и весь немецкий идеализм: все его представители пытались найти дух, порождающий и сохраняющий мир, не в конкретной индивидуальной личности, а в абстрактной философской конструкции. У Канта это трансцендентальная апперцепция, у Фихте — абсолютное «я», у Гегеля — мировой дух, у Риккерта и других неокантианцев — эпистемологическое «я». Ошибка, унаследованная немецким идеализмом от Лютера, состоит в игнорировании человека, считает Бердяев. У Лютера благодать есть единственное начало всей религиозной жизни; аналогично и в идеалистической

философии подлинный исток истинного познания есть абсолютный разум. Философию нужно освободить от «субъективистического присутствия человека» — «предоставим человека психологии». Бердяев опять и опять повторяет, что проблема человека никогда не понималась немецким идеализмом глубоко, никогда не имела в нем и правильного решения. Факт «взаимодействия двух природ — божественной и человеческой», проблема богочеловечества, составляющая основу всех теорий познания, ни Лютером, ни в немецкой философии никогда не была увидена по-настоящему правильно.

Столь неслыханно высокое требование Бердяев предъявляет каждому познавательному акту, но в первую очередь — философии, ибо понимает ее как непосредственное выражение религиозного опыта. Задача человека — своей свободе, основанной в богочеловечестве, найти применение во всех деяниях своего духа и тем самым продолжить сотворение мира. Однако философ, полагает Бердяев, искони был существом, чьей свободе постоянно что-нибудь угрожало и чью самостоятельность никогда не признавали. В Средние века его пыталась поработить теология, в Новое время — наука. Бердяев пишет в «Смысле творчества»: наука есть порабощение и унижение духа, ибо она втискивает дух в категорию необходимости; это классическое выражение потери свободы в духовном творческом процессе.

Между тем, если сегодня дух порабощен наукой, это не значит, что исчезло его порабощение теологией: оно лишь изменило свою тактику, приняв обличье протестантизма. Это доказывает тот факт, что великие философские системы немецкого идеализма сформировались главным образом под влиянием протестантизма. Русское православие Бердяев считает менее опасным, чем обе западноевропейские конфессии, ведь по своему характеру оно гораздо

менее назидательно. Впрочем, эту мысль высказал первый русский религиозный философ Хомяков, которого следует признать одним из важнейших духовных отцов Бердяева. Как известно, согласно Хомякову, христианство представляет собой не учение и не институцию, а таинственное живое единство истины, любви и свободы. В том, что Бердяев отдает предпочтение православию, отражается не только то, что он отстаивает независимость философии от теологии, но и независимость христианства от любых вторжений рационализма в его таинственную суть. О том, как яростно он защищал ее, свидетельствует такое парадоксальное утверждение: хотя Фома Аквинский, без сомнения, христианин более глубокий, чем Кант, учение Канта все же более христианское с точки зрения структуры, чем рационалистическая метафизика томизма, так как она полагает, что духовное бытие является не трансцендентной предметностью, а реальностью, покоящейся в имманентности человеческого «я», недоступной разуму, как «вещь в себе».

Таковы важнейшие принципы бердяевской теории познания. Но какими виделись ему возможности сообщения другим людям об опыте бытия? Этот вопрос Бердяев подробно рассматривает во второй главе одного из значительнейших своих трудов — «Философия свободного духа». Обратимся к этому сочинению.

Символизм как метод философского познания

Прежде чем приступить к анализу бердяевского понятия символа, а это понятие в его книгах представлено целым рядом оттенков и всевозможных вариаций, надо уяснить себе, как Бердяев пришел к

своему пониманию символа. Ведь в философии того времени понятие символа еще не имело «прав гражданства». Даже Соловьев, который, как я попытался показать, является представителем школы символизма не только как поэт, но и как мыслитель, никогда не считал свою философию философией символизма. Окончательно разобраться в этом вопросе я попытаюсь в следующем очерке, подробно остановившись на эстетике символизма, которую представляет в первую очередь творчество Вячеслава Иванова. Покамест ограничусь лишь одним замечанием: понятие символа у Бердяева надо считать терминологическим заимствованием из комплекса идей Вяч. Иванова. Однако это заимствование произошло лишь потому, что после ужасов революции 1905 года вся мыслящая Россия внезапно осознала недостаточность марксистской идеологии и эстетическую неполноценность вскормленных марксизмом, идеологически заостренных произведений писателей, группировавшихся вокруг Горького. Многословный натурализм этих литераторов вдруг оказался каким-то убогим. Твердость убеждений в их речах и декламации обернулась ложью, ибо в жизни обнаружилось несказанное, а несказанное поневоле прибегло к символическому жесту. И возник новый мир русского XX века, в эмиграции получивший название Серебряного века. Но обратимся к анализу бердяевского понятия символа. Неотъемлемым условием символистского метода познания Бердяев считал двоемирие. Если бы не существовало двух миров, поясняет Бердяев, понятие символа не имело бы никакого смысла. Но оно не имело бы смысла и в том случае, если бы между двумя мирами отсутствовала связь. По Бердяеву, связь между ними существует, — символический познавательный акт и есть наведение моста между природной жизнью человека и миром духовного бытия. Само собой разумеется,

эти два мира отнюдь не равноценны. Истинное бытие обитает лишь в духе. Природный мир — это лишь отражение и силуэт духовного бытия, человек как природное существо лишен значительности и глубины. Свое истинное значение и полную реальность человек обретает лишь как образ и подобие Бога, то есть как символ. Можно сказать, наверное, и как икона, в которой живет Бог. Из всего этого следует, что сущность познания в символизме состоит в религиозном истолковании природной и исторической действительности.

Бердяев разграничивает — и тут он верный последователь Вяч. Иванова — религиозный символизм и символизм идеалистический. В отличие от религиозного идеалистический символизм основан на убеждении в «безнадежной разобщенности двух миров». Акт познания в религиозном символизме осуществляется в онтической сфере бытия, тогда как в идеалистическом символизме он возможен лишь в чисто психологической сфере. Поэтому религиозные символы — это «обязательные знаки самой первожизни», так Бердяев иногда именует бытие духа, а идеалистические символы — лишь формы сообщений, образы сообщений человека другим людям. С точки зрения идеалистического символизма, какое бы то ни было наведение мостов в мир абсолютного, внеисторического бытия — иллюзия. Язык религиозного символизма и, соответственно, свой язык Бердяев считает таким языком, который едва ли понятен современному человечеству. Ему привычен лишь субъективно-психологический способ выражения, свойственный идеалистическому символизму.

Итак, мы показали, что первоначально враждебное отношение Бердяева к Канту настолько изменилось в поздних трудах, что он начал видеть в Канте своего единомышленника, ведь и Кант отвергал наивно-реалистические теории познания античности и

средневековья. Однако запоздалое признание Канта ничуть не мешало Бердяеву критиковать кантовский трансцендентализм. Бердяев, правда, с одобрением отмечает, что Кант «преодолел объективизм греческой и средневековой философии, перенеся центр тяжести с объекта на субъект, и начал в субъекте искать разгадку бытия». Но в то же время он порицает Канта за то, что тот перенес во внутреннее пространство «я» формы познания — пространство и время, субстанцию и каузальность, но не содержание абсолютного бытия. Это содержание у Канта остается в пределах противоречивого понятия «вещи в себе», недоступной человеческому познанию. А для Бердяева — представителя религиозного символизма — важнее всего как раз принципиальная познаваемость духовного бытия. Бердяев называет Шлейермахера жертвой кантовского учения о непознаваемости абсолютного бытия, мира как «вещи в себе», ибо Шлейермахер низвел религиозное переживание до уровня простого чувства человеческой зависимости от Бога. Также и, наверное, более правомерно считает он жертвой кантианства Огюста Сабатье, создателя фидео-символизма, согласно которому лишь голос совести является подлинным откровением Бога.

В полном противоречии со всем, о чем говорилось выше, находятся размышления Бердяева, изложенные им в книге «Дух и реальность». Она вышла спустя десять лет после «Философии свободного духа», вначале на французском языке и только в 1949 году в немецком переводе. Важнейшая ее глава с точки зрения интересующего нас вопроса — «Объективация духа. Символизация и реализация». Поначалу мы находим здесь все те же соображения о смысле и сущности символистского познания. Но далее в рассуждениях вдруг начинают мелькать фразы и формулировки, прямо противоположные всему, что говори-

лось прежде: отношение к понятию символизма здесь исключительно негативное. Столь существенное прежде различие между символизмом религиозным и символизмом идеалистическим Бердяев теперь обходит молчанием. Все описания символов, какие есть в этой маленькой книжке, выдержаны в таком духе, что к религиозному символизму их вовсе невозможно отнести. Все они отличаются идеалистической субъективностью. Это, наверняка безотчетное, снижение понятия символа выражается еще и в следующем: Бердяев часто подчеркивает, что имеет в виду «только» символизм или «общепринятый» символизм, придавая тем самым понятию символизма политический оттенок и полемический социологический смысл.

Если в прежней концепции 1927 года понятия объективации и символизации были различными и даже противоположными друг другу, то теперь, в 1937 году, они означают в конечном счете одно и то же. Нет речи о том, что в символизме происходит исправление тех бед, что принесла объективация, что символизм вновь возводит мост, ведущий к реальной экзистенции, к абсолютному бытию, к духу в человеческом «я», тот мост, который разрушила объективация. Теперь путь символизма не ведет к реальности; напротив, он уводит прочь от нее, теперь объективация и символизация абсурдным образом полностью совпали. «Объективный дух, — пишет Бердяев в работе «Дух и реальность», — есть лишь символика духа. <...> ...В объекте есть лишь символ реальности. ...В объективации... не может быть ничего реально-священного, а лишь символика священного».

Конечно, строгая логика никогда не входила в число достоинств бердяевского мышления (он же сам называет логику болезнью бытия), но нельзя не задуматься: как же он пришел к своей новой концеп-

ции? В его философском развитии невозможно отыскать теоретических оснований для переоценки важнейших понятий. Это подтверждается и тем фактом, что в поздних работах Бердяев снова возвращается к своему старому пониманию символа. Стало быть, надо искать основания где-то за пределами чисто философской области. Как мне кажется, найти их нетрудно, если принять во внимание год, когда создавался «Дух и реальность», — 1937-й. Гитлер четвертый год у власти в Германии, уже явственной стала его жажда завоеваний. Бердяев — радикальный русский интеллигент с социал-демократическим прошлым, ученик Соловьева, то есть убежденный семитофил, писал «Дух и реальность» в состоянии глубочайшего нравственного возмущения. Ненависть к Гитлеру распространилась у Бердяева — что при его темпераменте вполне понятно — на мифологический антураж и символистскую риторику германского фюрера. Что ни день Бердяев волей-неволей слышал пышные речи, в которых упоминались знамена и мундиры, военные эмблемы и прочий декорум. По всей Германии гремела эта якобы символистская гитлеровская болтовня. В своей яростной атаке на нее Бердяев воспринял кое-что из фразеологии врага. Вот что он писал, оставляя в стороне свое собственное прежнее определение символа: «Власть всегда носит на себе символы и знаки и требует к себе символического отношения... Война организуется через символы и знаки. Формы, ордена, условные обращения — символичны, а не реалистичны». А далее уж совсем странные слова: «Царь — символ, генерал — символ, папа, митрополит, епископ — символы, всякий иерархический чин — символ». У них нет никакого соответствия в реальности. «В отличие от этого реальны святой, пророк, гениальный творец, социальный реформатор», и в символах они не нуждаются. Антропологическая и социологическая истин-

ность этих утверждений крайне сомнительна, так как речь идет никак не меньше чем о том, что реформатор общества, заняв пост министра, в тот же миг перестает быть реальным, — так же и благочестивый монах, ежели уговорят его принять сан епископа. Чрезвычайно странное утверждение. Хотя можно, конечно, предположить, что Бердяев как раз и пришел к мысли, что логика есть болезнь бытия, потому что его мышление было особенно подвержено этой болезни. Интересно и непременно должно быть учтено, что, при всей абсурдности этого утверждения, оно не страдает отсутствием смысла, если рассматривать его как изречение символического характера. То, что символы, как пишет Бердяев в «Духе и реальности», никак не связаны с реальностью, а реальность — с символами, в экзистенциальном плане означает в конечном счете, что Бог покинул мир и к тому же взорвал за собою все мосты. Любая символическая риторика — только обман и иллюзия. Кресты и звезды существуют лишь на офицерских мундирах, и это издевательство над Крестом, Голгофой и звездами небесными.

С точки зрения методологии не подлежит сомнению, что Бердяев мог бы найти выражение для тех познаний, которые приобрел к 1937 году, и не отступая от своего учения о форме познания, представленной религиозным символизмом. Но это не отвечало бы стилю бердяевского философского радикализма. Ницше призывал философствовать молотом. Бердяев нередко философствует, пуская в дело взрывчатку. И этот стиль мышления взорвал его понятие религиозного символизма.

Надо более подробно проанализировать эти связи, иначе мы не будем вправе относить понятие религиозного символизма ко всему творчеству Бердяева.

Христианство как центральный символ бердяевской философии истории

Если сегодня кто-нибудь в беседе с образованными европейцами заметит ненароком, что Бердяев понимал христианство как символ, можно не сомневаться: эти слова будут поняты превратно. Понаторевшие в толкованиях Священного Писания богословы в слове «символ» услышат, разумеется, «только символ», а мысль Бердяева поймут как отрицание исторической действительности и метаисторической реальности христианства. Удивляться такому пониманию, совершенно неправильному, Бердяев был бы не вправе — он же сам констатировал в «Кризисе философии свободного духа», что религиозный символизм сделался совершенно чуждым современному человеку, который способен уразуметь лишь идеалистический символизм. А для последнего христианство представляет собой не что иное, как закрепленное в образе и понятии коллективное или, выражаясь на средневековый лад, симфоническое переживание людей Запада.

Надо признать, полемический стиль, которым отличаются сочинения Бердяева, посвященные историческому христианству, а также разбросанные там и сям во всех его книгах критические выпады против «укрепления теологических систем», «абсолютизации церковного канона», «понимания догм как понятийных категорий» или «неизменности представлений о святой жизни» очень легко могут быть поняты как осуждение христианского мира. Такому — неверному — пониманию способствует еще и то, что он часто использует малоупотребительные в современной церковной литературе понятия «миф» и «символ». Нужно хорошенько освоиться в бердяевских словесных лабиринтах, чтобы не упустить важной черты: нередкое в русской теологии нежелание

признавать системы совсем не подразумевает непризнания догматов, и точно так же непризнание догматов как понятий еще не значит, что отрицается их символическое содержание. Еще важнее ясно представлять себе, что понимание христианства как символа отнюдь не есть разрушение всего массива исторической науки и исторического опыта. Бердяев абсолютно внятно и ясно утверждает («Философия свободного духа», глава 1): «Христос родился, умер и воскрес не только в глубине духа, но и в природно-историческом мире». Это настолько важный факт, что Бердяев тут же снова выражает эту мысль почти в тех же выражениях: «Рождение Христа, Его жизнь, крестная смерть и воскресение — подлинные факты природного мира. То, о чем рассказано в Евангелии, подлинно совершилось в истории, в пространстве и времени». Из этих слов мы можем заключить, что вера Бердяева ничем не отличается от веры крестьянки, которая молится в сельской церкви, или от веры благочестивого монаха. Речь идет не об отрицании церковного христианства, а об углублении его, не о «только символе», а о «также символе», и природно-историческая реальность страстей Христовых не отрицается, а возвышается. Осмелюсь, с целью разъяснения позиции Бердяева, высказать мысль, что он и Бога сознавал в себе как религиозного символиста, который, однако, в отличие от великих художников человечества изъяснялся не с помощью понятий и образных выражений, но в форме исторических событий являл человечеству откровения о своей жизни, своем творчестве и своих страданиях. Правильно истолковать откровения Бога — великая задача христианской философии истории. Решить ее под силу лишь людям, которые пребывают в постоянной связи с Богом, а так как для Бердяева Бог пребывает в вечном становлении, то Бог вследствие этого является зависимым от людей. По мнению Бердяева, не толь-

ко художник, но и философ — теург, то есть существо, исполненное Бога; как таковое оно участвует в дальнейшем творении. Эта антропологическая идея объясняет и непрестанные старания Бердяева возвысить человека до Бога. Очень интересна в связи с этой темой малоизвестная статья Бердяева «Кризис протестантской теологии и Русская православная церковь». Он с глубочайшей симпатией пишет о радикальном отказе диалектической теологии от либерализма и о религиозно-философском направлении в немецком идеализме, стремящемся представить христианство как культурный феномен. Однако далее в этой же статье Бердяев порицает Карла Барта и его школу именно за то, за что критиковал и эпистемологию Канта, и трансцендентальный идеализм — за унижение человека. У Барта Бердяев усматривает унижение человека в том, что этот философ, ведущий теоретик протестантизма, в точности как в свое время Кьеркегор, отрицает любую имманентность и тем самым — всякую возможность спонтанного обращения человека к Богу. Согласно Барту, существует возможность движения в направлении от Бога к человеку, но не наоборот, не от человека к Богу. У протестантских теологов-диалектиков человек не восходит к Богу, а унижается перед ним. И богоподобие человека перестает быть главным содержанием христианства. Этой тенденции современной протестантской теологии Бердяев противопоставляет взгляд Достоевского, который в центре всей мировой истории помещает человека. Воззрения писателя Бердяев подробно изложил в книге «Миросозерцание Достоевского». Сам же он, мистик и экзистенциалист, не признававший иного бытия, кроме бытия духа в своем собственном «я», был начисто лишен этого дара — непосредственно высказываться об абсолютном бытии, которое он носил в себе самом. Трудно вообразить себе Бердяева, сочиняющего религиозные

гимны, как Симеон Новый Богослов, или проповеди, как Мейстер Экхарт, или трактаты наподобие «Одеяния духовного брака» Рейсбрука. Он не смог бы создать, впрочем, и чего-то похожего на «Легенду о великом инквизиторе» Достоевского или на «Антихриста» Вл. Соловьева. Свои глубочайшие постижения и переживания он умел выражать лишь в философской форме, уповая на то, что его понятия будут восприняты как поселенные в логике символы, как «именования мистических фактов». С известной оговоркой можно утверждать, что философия Бердяева была не столько философией, сколько теологией христианства, которое переживалось им сугубо личным образом. В этой теологии выделяются три области. Первая, центральная, — своего рода система, несущими столпами которой являются Бог, свобода и зло. От этого религиозно-философского центра изливается сверхъестественный, метаисторический свет на вторую, преимущественно историческую, область. К этой области относятся такие работы Бердяева, как книга о Достоевском, «Константин Леонтьев», «Русская идея», «Истина и ложь коммунизма» и др. К третьей, окраинной, области можно отнести все работы, в которых Бердяев выступает как публицист, автор статей о культуре и политике. Он очень серьезно относился к данной стороне своей деятельности, ибо публицист, по мнению Бердяева, это мирской пророк, и его задача — предостерегать народы и времена, ставить перед ними непреложные требования.

Разумеется, эта триада — лишь принцип внешней систематизации. А по существу каждое слово Бердяева исходило из глубин его сердца, в котором, как в темной воде колодца, отражались разнообразнейшие проходившие мимо фигуры. Подобно многим русским людям в начале XIX столетия, Бердяев в большой мере был наделен даром, сравнимым с чувствительностью сейсмографа.

Религиозно-философская система Бердяева: Бог, свобода и зло

У записных книжек писателей есть преимущество перед напечатанными сочинениями и дневниками, которые ведутся с мыслью о позднейшем опубликовании, — они более непосредственны. Это свойственно и записным книжкам Бердяева. Заметки он делал лишь для себя, часто второпях; то же относится и к записям разговоров с Бердяевым, оставленным его друзьями. Короткие, выдержанные в лапидарном стиле откровения, в них не чувствуется оглядки на будущего читателя, они производят сильное впечатление, — «я» Бердяева предстает словно полностью обнаженным перед абсолютным бытием.

Главная мысль однодума Бердяева, занимавшая его всю жизнь, — мысль о Боге. В своих записках он говорит о Боге даже там, где предмет речи, по всей видимости, не связан с Богом. «Прежде всего я люблю Бога, правду и свободу духа, я люблю их больше, чем кого-то из людей». «Только Богу я могу отдаться целиком, только Ему — доверять абсолютно». Доверие к Богу возрастает в творческом познании Бердяева почти до чувства своей тождественности Богу. В творческом акте, пишет Бердяев, он чувствует, что его «я» «выше любого не-„я". „Я" — божество». Поэтому Бердяеву, не без основания, ставили в упрек, что свое «я» — точнее, дух, присущий его «я», — он отождествлял со Святым Духом, третьим лицом Троицы. Оборотная сторона этой связи мистика и философа с Богом — полное отчуждение от реального мира, в котором все мы живем. Выше я приводил высказывания Бердяева: мир «безбожен и не Богом сотворен... „мир" должен сгореть, он аримановой природы», а также полностью противоположные по смыслу: «Мир совершенно божествен, он есть саморазвитие Бога». Но в

творчестве Бердяева в полную силу звучит, собственно говоря, лишь первое из этих утверждений. Второе по большей части умалчивается и лишь как бы иллюстрирует «монодуалистический» стиль некоей системы. Бердяеву неведомы благоговение перед миром, радость жизни, наслаждение творчеством. Дух его философии — трагический дух в религиозном понимании этого слова.

Более строго выстроенное учение о Боге, представленное схоластикой или же спекулятивной метафизикой немецкого идеализма, мышлению Бердяева всегда было чуждо. «Нельзя пролить свет на Бога, можно лишь воспринимать Его свет и в этом свете постигать и описывать мир». Бог Бердяева молчит в своих творениях, но Его молчанию до́лжно внимать как слову Божию. «Это и есть проблема — я сам должен открыть то, что скрыл от меня Бог» («Философия свободы»). Этот «открытый» Бог в религиозном видении Бердяева представлен тремя образами: это предваряющее Троицу, не имеющее предикации — несказа́нное — божество, которое у Мейстера Экхарта носит имя «непостижимого Ничто», а у Якоба Бёме — «бездны» (Ungrund); далее Бог-Творец и, наконец, Бог страдающий, явленный в человеческом облике, — Иисус Христос.

Отношение Бердяева к каждому из трех образов, или ликов, Бога очень различно. Глубочайшие философские выводы Бердяева проистекают из его мистической связи с дотварным божеством, этические установки — из доброго чувства к ближнему, в первую очередь ко всем «униженным и оскорбленным», то есть из его любви к Христу. Бог — творец и властитель человеческих судеб Бердяеву очень далек, к нему он относится холодно. Этого Бога он считает измышлением аристотелевской томистической философии, которая превращает Бога в предметное и противопоставленное человеку бытие. Этому учению

Бердяев противополагает свое — оно сложилось главным образом как результат его мучительной работы над разрешением проблем зла и свободы. И здесь он сближается с Достоевским, с его понятием свободы. Как Иван Карамазов, Бердяев не желает принимать мир, подвластный злу, мир, не удавшийся Творцу. Бердяев также чувствует искушение почтительно вернуть Творцу билет. Само собой разумеется, при таком отношении к Богу и творению центральной проблемой бердяевской философии непременно должна была стать проблема зла. Философ снова и снова страстно отвергает то объяснение зла, что предлагается теологами всех конфессий (он называет эту теологию катафатической). Его не устраивает мысль, что зло следует из свободы человека, которую Бог даровал высшему из своих творений в ожидании ответной свободно проявляемой любви. Ведь в конечном счете отсюда вытекает, что Бог и есть конечная причина зла. Представление о всемогущем и всеведущем Боге, который обрекает человека, а с ним и весь мир на виновность и грех, по Бердяеву, прямой дорогой ведет к атеизму, не больше и не меньше.

К тому же при таком объяснении зла происходит незаслуженное унижение совершеннейшего творения Божия — человека, который представляет собой подлинный «центр не одной только истории, но и всего бытия, всего сотворенного мира».

Из этого двоякого понимания — что зло неразрывно связано со свободой и что нельзя возложить ответственность за зло ни на Бога, ни на человека — Бердяев заключает (если использовать рационалистический оборот речи), что свобода определенно происходит не от Бога, что Бог ни в коей мере не может полагаться ее создателем. Но если свобода не создана Богом, то, спрашивается, откуда она происходит и как ее обретает человек?

Пытаясь ответить на этот вопрос, Бердяев покидает почву катафатической теологии и переходит к теологии апофатической, как он ее называет. В языковой системе Бердяева различие между ними до некоторой степени совпадает с различием между схоластическим познанием и мистическим чувством. Плавание Бердяева в открытом море мистики направляют два лоцмана — Мейстер Экхарт, с которым Бердяева многое разделяет, и Якоб Бёме, к которому он чувствует себя необычайно близким. Мост, перекинутый Бердяевым под влиянием этих мыслителей от катафатической теологии к апофатической, это его учение о невыразимом божестве, предстоящем триединому Богу. Не выразимое в понятиях божество, как и у Якоба Бёме, именуется «бездной». Чрезвычайно показательно для бердяевской мысли то, что он не занимается исследованием метафизической проблемы, суть которой в том, каким образом «бездна», вечное Ничто, первооснова бытия, дает начало миру, то есть порождает мир из себя, и затем снова его поглощает. Восходящее к Бёме понятие «бездны» Бердяев связывает с этической проблематикой свободы, ибо в его понимании «бездна» и есть изначальная, предшествующая бытию свобода, которая, в отличие от учения Бёме, полностью отделена от Бога. Это чрезвычайно важно.

С особой силой и отчетливостью эти важнейшие мысли высказаны в одной из самых глубоких книг Бердяева — «О назначении человека». «Свобода, — пишет он, — не сотворена Богом-Творцом, она вкоренена в Ничто, в Ungrund'е, первична и изначальна. ...Она в том ничто, из которого Бог сотворил мир. <...> Человек есть дитя Божье и дитя свободы — ничто, небытия, меона». Свобода Ничто заявила о своем согласии на Божье творение. «Небытие свободно согласилось на бытие». В соответствии с этой концепцией зло основано не в Боге, а в бездне, то есть в

свободе. Однако обоснованность зла в свободе не следует понимать как изначально существующее неразрывное единство свободы и зла. Свобода лишь тогда становится злом, когда она соблазняет человека восстать против Бога, когда дает Еве совет вкусить от древа познания, дабы стать людям, «как боги».

В сущности, импульсом к созданию этой концепции послужила мысль, что невозможно любить Бога и молиться ему, если ты не можешь снять с Него ответственность за войны, пытки, поветрия, страдания невинных детей. Предложив свое понятие-символ несотворенной свободы, Бердяев, как сам он полагал, окончательно снял с Бога-Отца всякую ответственность за свободу и тем самым — за все связанное с нею зло.

Из этой теории следует полное отрицание власти Бога. Бердяев это прекрасно понимает, и можно лишь восхищаться тем, как мужественно и даже радостно защищает он идею Бога, начисто лишенного власти.

В своей автобиографии, где мы обнаруживаем самые радикальные формулировки, Бердяев отваживается и на такую: Бог никакой власти не имеет. Он имеет меньше власти, чем полицейский. Это вызывающе парадоксальное утверждение объясняется пылающим негодованием Бердяева: он ополчается против всех христиан, которые легкомысленно приписали Богу недостойный атрибут «всемогущий», заимствованный из низшей сферы, из государственной жизни. По мнению Бердяева, понятие всемогущества выражает социоморфизм, то есть нечто совершенно чуждое мистической сфере апофатической теологии.

Используя все новые слова и обороты, Бердяев обрушивается на социологическую фальсификацию теологии, усматривая ее корни в притязаниях на власть со стороны клерикалов и вообще всех привер-

женцев церкви. Верить в Бога невозможно, да просто не дозволено, если этот Бог не служащий и даже не страдающий. Существенно, что, в отличие от присяжных богословов любой конфессии, Бердяев своеобразно истолковал жертвенную смерть Христа не как примирение Бога с грешными людьми, но как «примирение человека с Богом». Если бы Сын Божий Христос не отдал жизнь за людей, не принял на себя их страдания, то Бог оказался бы совершенно недостоверным. Такое истолкование искупительной смерти Христа взаимосвязано с бердяевской философией свободы. Чувство односторонней зависимости человека от Бога, по мнению Бердяева, всегда было унизительным. Сознательно противопоставляя свои взгляды учению Шлейермахера, Бердяев утверждает, что сущностью религии решительно не может быть чувство зависимости человека от Бога. Только чувство независимости может быть сущностью религии. Отсюда следует, что спасение человека Бердяев представляет себе не как односторонний акт, совершаемый над бездеятельным человеком. Человек должен быть участником своего спасения. Только примиряясь с Богом, он дает Богу возможность спасти его, человека. «Человек есть существо, целиком зависимое от природы и общества, от мира и государства, если нет Бога». Но Бог есть, и потому человек свободен, ибо свободу он воспринял не от Бога. Чтобы свободно прийти к Богу, свобода не должна быть получена человеком от Бога — таково одно из важнейших, существеннейших положений бердяевской философии. Только свобода от всемогущего Бога обеспечивает человеку свободу, чтобы он мог прийти к любящему Богу и почувствовать сияние скрытого божественного лика в истине, красоте, свободе и духовном творчестве. Философия творчества, как подсказывает уже само название работы — «Смысл творчества», в религиозно-философской концепции

Бердяева играет совершенно особенную роль. Характерно для этой концепции то, что Бердяев, хотя его занимают прежде всего проблемы этики, не уделяет большого внимания вопросу о связи между грехом и искуплением. Для него важнее другой вопрос, который христианская этика не спешит выдвигать на первый план, — вопрос об отношении между пассивным терпением, приятием зла и обязанностью человека творческим трудом побеждать зло ради достижения Царства Божия, о чем церковь молит на каждом богослужении. Задача всякого христианина в земном бытии состоит, таким образом, в том, чтобы содействовать Богу-Творцу в продолжающемся сотворении мира. Эта сугубо теургическая нота бердяевской этики позволяет говорить о его возвращении к платоновскому понятию демиурга.

Установив, что зло происходит от несотворенной свободы и существует за счет возмущения человека против Бога, приходится задаться вопросом о высшем властителе тьмы. В своих сочинениях Бердяев именует его то дьяволом, то сатаной. В автобиографии он высказался радикально: «Бог открывает себя миру, но Он не управляет этим миром. Этим миром управляет князь мира сего», то есть тот, в ком изначально сгустилась тьма. Этот демон первым отошел от Бога, этот дух низверг мир в бездну зла и испортил человека, но не тем, что подчинил себе грешную плоть человека, как принято считать, а тем, что отравил его дух.

Крайне парадоксально утверждение Бердяева, что дьявол не является противником Бога. Противником был бы «сам Бог в Его ином явлении». А дьявол ничтожен. Это явившийся Ивану Карамазову черт, «серый и пошловатый джентльмен с лакейской душой». А странное имя этого обезвреженного черта — нейтралист. Этот черт, как любой пошлый человек, все-

гда не прочь уклониться от своего долга — от различения добра и зла. Согласно Бердяеву, он обитает ниже грани, разграничивающей добро и зло, и человека он ловко удерживает на этой нечеткой, промежуточной стадии, чем наносит большой ущерб Божьему миру. Разумеется, черт, по Бердяеву, не обладает объективной действительностью, он лишь «реальность духовного опыта и пути, который человек должен пройти». Безусловно, такое понимание черта и есть причина того, что во всех книгах Бердяева осуждение грешников и преступников звучит куда менее громко, чем нападки на законопослушных, гордящихся своими добродетелями фарисеев, которые в борьбе со злом сами впадают во зло. Но что же, собственно, злого в зле?

Чтобы правильно понять ответ, который Бердяев дает на этот вопрос, нужно уяснить себе следующее. Проблема зла для него — не то же самое, что проблема греха в смысле преступления моральных законов и даже заповедей Нагорной проповеди. Очень часто на страницах его книг мы встречаем запальчивое утверждение: дескать, его всегда мучила лишь метафизическая проблема зла, но отнюдь не проблема греховности человека. Ведь на каждый запрет, на каждую заповедь у него, по крайней мере подсознательно, есть вопрос: почему же мир создан так, что человек в нем неизбежно грешит? Для Бердяева защита грешника посредством ссылки на существование зла в мире, сотворенном Богом, является не проблемой этики и тем паче — морали, в его глазах это исключительно религиозная, точнее, христологическая проблема. Подтверждение этому мы находим в следующем, очень важном утверждении из «Экзистенциальной диалектики». Бердяев не только говорит о бессилии человека перед лицом зла и страдания, но и о бессилии Бога, Творца. «Лишь Бог, ставший человеком, — пишет он, — принявший на

себя страдания человека и всей твари, может победить источник зла, порождающий страдание». Но коли так, понятно и то, что последнее зло может заключаться в разрушении богочеловеческого единства, причем и в личной жизни отдельного человека, и в истории человечества.

С критико-гносеологическим аспектом этого разрушения мы уже познакомились. Зло, свойственное акту познания, состоит в том, что в ходе объективации человек изгоняет из своего «я» бытие, которое имманентно его «я» и идентично его духу. Тем самым бытие превращается в чуждую Богу предметность и обесценивается.

Но это грехопадение познания есть лишь следствие гораздо более глубокого прегрешения против истины и реальности богочеловечества. И тут мы подходим к самой глубокой и самой трудной проблеме бердяевской философии, к проблеме мистического опыта и христианского гнозиса.

Мистика и духовный путь

Стиль мысли Бердяева поистине гераклитовский: мысль пребывает в непрестанном движении. Мысли мчатся по страницам всех его книг, точно огонь, гонимый ветром. Этот стиль мышления отчасти обусловлен темпераментом Бердяева. Он, как и его дворянские предки — помещики и военные, по-барски гневлив. Его страсть — полемика. Даже раздел о мистике, суть которой, как-никак, покой и молчание, открывается атакой на катафатическую теологию, то есть на абстрактный теизм с присущим ему рационализмом. Главным пороком этой теологии, в особенности католической, но свойственным отчасти и русскому православию, Бердяев считает совершенно недопустимую объективацию, которая изгоняет Бога

из бытия, имманентного нашему «я», в трансцендентную область и превращает Царство Божие в небесную монархию, где Бог правит самодержавно и самодовольно. Такому «социоморфизму» в представлении о Боге соответствует жестокая концепция сотворения мира: деяние чисто произвольное, совершенное без глубокого основания, оно безжалостно обрекает на гибель большинство тварей. Такую концепцию сотворения мира Бердяев решительно отвергает, поскольку в ней нет ничего похожего на мистическое жизнеощущение. Он с едкой иронией пишет о глубоко почитаемом Русской православной церковью Василии Великом; по мнению Бердяева, в «Шестодневе» этого богослова и отца церкви веет своеобразным позитивизмом, вообще это натуралистический трактат того времени, нечто вроде... Геккеля, приспособленного к научному кругозору Средних веков. «Шестодневу» он противопоставляет «Mysterium magnum» своего любимца Якоба Бёме, описательному естествознанию — космологический гнозис.

Согласно Бердяеву, единственное возможное средство для выражения и сообщения о гностическом познании глубин — это, как уже упоминалось, религиозный символ. Все подлинные философы были глубокими мистиками, считает он, и язык их был языком символов. Бердяев называет Платона и Плотина, Шеллинга и даже Эдуарда фон Гартмана, но, разумеется, первые места принадлежат здесь гностикам — Якобу Бёме, Мейстеру Экхарту и Симеону Новому Богослову.

Бердяев не забывает подчеркнуть тот факт, что словесные и образные символы могут указывать на стоящее за ними мистическое переживание, однако они не способны пробудить его, конкретное и уникальное, если самому человеку не дано быть причастным к этим символам и он не умеет истолковать язык символизма. Сам Бердяев изрядно понаторел в

истолковании смысла исторических событий. Таков путь всей его философии религии и истории. Однако своим собственным, личным и вместе с тем убедительным для других символическим языком он не располагал. Лишь изредка замечаешь, что он близко подходит к такому языку. В основном же он излагает читателям свои мысли с помощью цитат из великих мистиков, интерпретируя их на свой лад, и этому же служит его критика школярского богословия, которое всеми доступными средствами пытается подавить мистический гнозис. Среди наиболее утонченных средств такого подавления Бердяев называет и снисходительное отношение к некоторым безобидным формам мистики. Так, терпимо относятся в первую очередь к мистике чистого аскетизма, источником которой являются церковные правила и наставления, но отнюдь не принцип личного творчества. «Аскетика учит путям борьбы со страстями, преодоления природы ветхого Адама, учит тому, что исходит от человека. Мистика же говорит о созерцании Божества и соединении с Божественным, учит о том, что исходит от Бога».[1] Бердяев справедливо отмечает, что среди аскетов, признанных и глубоко почитаемых православной церковью, были великие мистики, например св. Максим Исповедник и св. Симеон Новый Богослов. Примечательное доказательство того, что церковь отрицает подлинную, свободную, личную мистику, Бердяев видит также в том факте, что «Добротолюбие» — сборник важнейших произведений святоотеческой литературы, которые в подавляющем большинстве являются аскетическими, а не мистическими.

Существенное и лично для Бердяева очень важное различие между аскетической мистикой и свободным

---

[1] Здесь и далее — из работы «Философия свободного духа» (гл. VII).

мистическим гнозисом состоит в том, что аскетизм считает святого высшим воплощением религиозного человека, тогда как свободная мистика, внушающая церкви опасения и подозрения, не стремится к христианской святости; это подтверждается хотя бы тем, что ее переживания и познания остаются теми же, что и в язычестве. «Орфизм и Плотин, — пишет Бердяев, — мистика индусская и суфизм, Св. Симеон Новый Богослов и Св. Иоанн Креста, Экхарт и Я. Бёме в чем-то сходятся между собой, перекликаются из разных миров и часто говорят одним и тем же языком. Это — неоспоримый факт, как бы он ни был неприятен фанатикам мистики конфессиональной» (аскетической).

То есть, по убеждению Бердяева, можно быть святым и не обладать мистическим даром. А можно быть наделенным этим даром и не будучи святым. Дар мистики, как любой из тех, какими обладает человек, — «ничем не заслуженная харизма», гениальность, которая отнюдь не является результатом святости и не обязана даже быть результатом совершенства. Но в чем же состоит этот дар? В грубых чертах ответ на этот вопрос уже дан Бердяевым в его теории познания и в анализе понятия религиозного символа. В дополнение можно сказать, что мистическое переживание дарит человеку двуединое знание: что в нем живет Бог и что сам он живет в Боге. Желая как можно точнее сформулировать «самое глубокое и самое существенное» мистического переживания, Бердяев дает такое определение его природы: «Мистика есть преодоление тварности». В акте преодоления тварности исчезает всякое различие между естественным и сверхъестественным. «В мистическом опыте... естественное становится сверхъестественным, тварное обоживается». Но обоживание не означает — и это принципиально важно для концепции Бердяева — «исчезновения человека и различия

двух природ. Преодолевается лишь тварное ничто». Существование человека как образа Божия продолжается.

Глубочайшую мысль об этом преодолении Бердяев высказывает, прибегая к цитате из Мейстера Экхарта: «„Бог не желает от тебя ничего большего, как чтобы ты вышел из себя самого, поскольку ты тварь, и дал бы Богу быть в тебе Богом“ „Выйди же ради Бога из самого себя, чтобы ради тебя Бог сделал то же. Когда выйдут оба — то, что останется, будет нечто единое и простое“». Сходные высказывания есть и у Симеона Нового Богослова: «Сделав же двояким, Он двоякое поэтому имя, как видишь, мне дал. Смотри различие: я — человек по природе и Бог по благодати». Два имени, что означает и две реальности, нераздельны. В душе мистика они празднуют свою свадьбу. Симеон сообщает: «Он весь внезапно пришел, невыразимо соединился, неизреченно сочетался и без смешения смешался со мною, как огонь в железо, и как свет в стекло». О подобных мистических переживаниях в России было известно и в XVIII веке. Они «описываются в известной беседе Мотовилова со Св. Серафимом Саровским, когда оба они были в Духе Святом»: Мотовилов видит Св. Серафима «лучезарным, светящимся, благоуханным».

В свободной мистике Бердяев особо выделяет столь милую его сердцу профетическую мистику. Ее глубочайшие истоки он видит в эсхатологическом и апокалиптическом мышлении христиан. С этим мышлением связан реформаторский, даже революционный характер пророчеств. Профетическая мистика прежде всего желает раскрыть тайну исторического будущего, устремленного к концу света. В отличие от сакральной жреческой мистики профетическая мистика есть достояние не ангелов, а людей. В своей апологии профетической мистики Бердяев опирается на Владимира Соловьева, своего вдохновителя и ве-

ликого предшественника в философии. Но тут Бердяев доходит до заявления: дескать, мистика была центральной идеей Соловьева, что, разумеется, неверно. Безусловно, Бердяев прав, когда утверждает, что у Соловьева был изрядный профетический дар. Сомнительно, однако, чтобы Соловьев видел в профетии центральную идею христианского мира. Будь это так, едва ли мы смогли бы понять, почему он писал, что профетическим даром обладает протестантизм, который им вовсе не почитался как ведущее вероисповедание. Еще непонятнее был бы переход Вл. Соловьева в лоно римско-католической церкви, которая неразрывно связана со схоластикой томизма, претерпевшей изменение под влиянием философии Аристотеля, — в терминологии Бердяева, церкви, неразрывно связанной с катафатической теологией.

Бердяев со страстью опровергает мнение, что пророчество представляет собою феномен Ветхого Завета, что все профетические речения ветхозаветных пророков исполнились в христианстве. Ведь отсюда следовало бы, что пророки Нового Завета — лжепророки. Яростно возражая против подобных воззрений, Бердяев пишет, что священные книги Нового Завета Апокалипсис и Откровение св. Иоанна — поистине пророческие книги, содержащие предсказания о втором пришествии Христовом, о конце мира, о новом небе и новой земле. Дорогую его сердцу профетическую мистику Бердяев считает особенно характерной для Русской православной церкви, этот взгляд, вероятно, основан на смешении православной теологии с христианской философией сравнительно недавнего времени. «Культ святости должен быть дополнен культом гениальности».[1] Нет нужды оправдывать жизнью творческое деяние; напротив, необходимо оправдывать творческим деянием жизнь. Все это зву-

[1] Из работы «Смысл творчества» (гл. 7).

чит прямо-таки гениально, почти артистично, однако высказано Бердяевым исключительно в этическом и даже христианском смысле.

Религиозно-этическое значение творческого акта

Из всех теорий, изложенных Бердяевым в его книгах, теория об обязанности христианина к творчеству, наверное, самая оригинальная и, во всяком случае, самая характерная для автора. Она очень тесно связана со сложившимся у Бердяева под влиянием мистика Бёме пониманием сущности зла и свободы. Но она шире этой концепции, так же как и учений других мистиков, — она отличается такими особенностями, каких нигде больше мы не встречаем.

Свою теорию об этике творчества Бердяев впервые попытался сформулировать в «Смысле творчества», очень взволнованной, страстной, клокочущей книге, написанной тридцатидвухлетним философом. Сколь существенной была для Бердяева проблема творчества, ясно уже по тому, что он возвращается к ней снова и снова. Самое совершенное, сжатое и в то же время вдохновенное ее изложение мы находим в «Опыте парадоксальной этики» — такой подзаголовок Бердяев дал своей книге «О назначении человека». Последние же формулировки, относящиеся к этой теме, содержит «Опыт эсхатологической мистики» — эта книга вышла в Париже на русском языке в 1947 году.

Защита творчества как этической обязанности христианина непосредственно включает в себя и защиту свободного мистического гнозиса от слегка овеянной мистикой аскетики катафатической теологии, которая постоянно, и совершенно ошибочно, утверждает, что в Евангелиях о творчестве нет речи.

По мнению Бердяева, это утверждения людей, попросту не умеющих читать Евангелия, людей, у которых отсутствует дар правильного истолкования прочитанного. Этой «конвенциональной» теологии Бердяев возражает — сокровенная мысль Евангелий состоит как раз в требовании сотворения, прежде небывалого. Ведь в Евангелиях постоянно говорится о плодах, которые дает зерно, о дарах (талантах), которые даны человеку в ожидании, что он возвратит их приумноженными и возросшими.

Понятие творчества Бердяев в своей «Парадоксальной этике» подвергает тончайшему анализу. Новое в творческом акте — не излияние уже существующей материи, и не новое расположение, и не направление в новое русло того, что уже наличествует. Сущность творчества глубже всего охватывает библейско-христианский миф о сотворении мира. Важнейшее его содержание — то, что Бог создал мир из чистого Ничто, то есть из Ничто свободы, обретаемой в бездне.

Исходя из этого первоначального деяния Творца, Бердяев делает заключение об обязанности человека к творчеству. Ведь человек, как сказано в Библии, создан Творцом по Его образу и подобию. Сходство это подтверждено еще и тем, что Бог явил себя людям в образе человека — Иисуса Христа.

В отличие от божественного творчества творчество человека предполагает не только изначальную, несотворенную свободу, но и определенные дарования — «данные Богом Творцом человеку творцу». Оно предполагает, далее, и то, что сотворенный мир есть «территория творчества», и в этом мире человек производит свои творческие деяния. Очень существенно для бердяевской концепции его утверждение, что дары человек получает абсолютно незаслуженно. «Всякий дар — даровой и лишь даровое — даровито». Это даровая благодать, и достается она далеко

не всегда тем, кто достоин. Поэтому нет ничего более смехотворного, чем человек, похваляющийся своей гениальностью. При известных обстоятельствах святой может гордиться тем, что боролся за свое совершенствование, что одержал в этой борьбе победу, но гений — никогда, ни при каких обстоятельствах. Ему приличествует лишь благодарное удивление своему дару. Центральная идея бердяевской философии творчества — выделение в творческом акте двух уровней: внутреннего, то есть высшего, и внешнего — низшего. Пока человек пребывает на уровне внутреннего переживания, он предстоит лишь Богу. Когда же он нисходит на внешний, низший, уровень, в земном мире его окружают люди, и он видит их лица, несущие на себе печать грехопадения. Крайне парадоксальной эта мысль становится в утверждении Бердяева, что человек, пока он предстоит перед Богом, то есть находится на высшем уровне переживания, еще не является «творцом». Он удостаивается только озарений, которые являются его духовному взору в виде словесных, зрительных или слуховых образов: композитор слышит будущие симфонии, художник видит картины. Преобразователь общества и гуманист ощущает зарождение новой жизни, тоску по любви и готовность на жертвы. Но все это протекает еще как бы перед порогом осуществления. С попытки осуществления и начинается нисхождение творческого духа в нижнюю, внешнюю, сферу, где человек является общественно, экономически, национально и эпохально детерминированным субъектом, пребывает во времени и пространстве. Только такой, если позволительно так выразиться, опустившийся человек и есть художник в узком смысле слова, то есть только такой человек — профессиональный мастер, умелец, которому человечество платит дань восхищения. Только он формирует культуру. Но культура (вот радикальнейшая идея Бердяева!) необ-

ходимым образом расплачивается за свое совершенствование тем, что изменяет своим первоначальным интуитивным озарениям. Таким образом, Бердяев полагает, что существует трагическое несоответствие между пылающим огнем, в котором творцу впервые являются видения, и холодом их осуществления, подчиненного законам.

Этика творчества и проблема любви

В книге «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» Бердяев называет свою этику творчества эротической, в отличие от средневековой подзаконной этики. «Творчество, — пишет он, — имеет глубокую и таинственную связь с полом».[1] Эти слова философа подсказывают нам и даже настоятельно обязывают нас при тщательном изучении его теории неудачи человека во всех достижениях культуры рассмотреть ее эротологические основания. Первое, что сразу бросается в глаза, — зависимость бердяевской идеи от учения Вл. Соловьева, согласно которому любовь есть высочайшая вершина искусства, так она представлена в его книге «Смысл любви». Эта книга оказала на Бердяева влияние столь сильное, что он провозгласил ее наиважнейшим трудом своего духовного предшественника, от которого сам он, впрочем, в течение своей жизни все больше отдалялся как теоретик и как метафизик.

Со свойственной ему темпераментной манерой Бердяев в «Смысле творчества» изложение своей философии любви сопровождает пылкими и даже злобными нападками на законную христианскую этику эпохи средневековья. Даже блаженному Августину, чье великое значение в истории христианства Бердя-

---

[1] Эта цитата — из работы «Смысл творчества» (гл. 7).

ев, правда, никоим образом не умаляет, он ставит в упрек «нестерпимую низость и мещанство» представлений о любви и с негодованием пишет, что трактат Августина о поле и браке необычайно напоминает ему пособия по скотоводству. В воззрениях других отцов церкви Бердяева раздражает недопустимое сочетание: с одной стороны, восхваляется девственность, с другой — даются подробные описания физиологических процессов. Проблема личной любви и ее судеб абсолютно чужда всем авторам этих сочинений. Они относят эту проблему к области мистики либо поэзии, то есть области, которая в глазах поборников подзаконной этики всегда отчасти подозрительна.[1]

Взаимосвязь, которая, по мнению самого Бердяева, существует между его творческой этикой и его философией любви, основана на том, что в переживании любви он, как и в творчестве, различает два уровня. На высшем уровне человек слышит зов любви, внимает ее музыке, на низшем — любовь его замутняется вожделением и в вожделении умирает. Задача подлинной любви, за которую ратует Бердяев, — спасти сердце любящего человека от падения в бездну греха, вожделения. Каким образом можно обрести спасение и какова истинная любовь, которая должна переживаться под знаком андрогинного совершенства, Бердяев представляет себе еще менее ясно, чем Вл. Соловьев. Но можно утверждать, пожалуй, что совершенный брак, в понимании Бердяева, не может и не должен быть ничем иным, как жениховством, продолжающимся в течение всей жизни, когда вожделение сублимируется, творчески возвышается и очищается от физиологического. Эту мысль подтверждают и высказывания Бердяева о том, что

[1] Августин в «Смысле творчества» не упомянут. Вероятно, весь этот абзац излагает другое сочинение.

сильное сострадание любимому человеку или же сильная эротическая влюбленность способны ослабить половую страсть. Сюда же можно отнести и замечания Бердяева о Кьеркегоре, который, как пишет Бердяев, правильно поступил, отказавшись от невесты во имя духовного творчества.

Чтобы лучше понять бердяевскую философию неудачи, нужно рассмотреть принципиально важный экзистенциальный момент, который является для нее исходным. Судя по всем высказываниям Бердяева о любви, ему самому было знакомо лишь вожделение, унижающее человека, схожее с невоздержанностью, оставляющее чувство опустошения и скуки; кроме того, Бердяев признает чуждый и даже враждебный вожделению эрос, но он не знает исполнения любви, жаждущей воплощения и все же устремленной в небеса. О воплощении небесного эроса, подлинной мистерии любви, Бердяев не упоминает. Прекрасна, считает он, лишь «юность любви, ее целомудрие, свежесть и новизна». Этими же словами он описывает трагедию художника и философа. Любая реализация высших познаний и чувств ведет к утрате ими реальности, это путь к измене и смерти.

Однако унылая отходная любви порой начинает звучать, словно гимн. Всякое человеческое творение, если оно пытается с помощью понятий охватить Бога, лишь упускает Его, любые старания уловить истину приводят лишь к осознанию ее неуловимости. Так угодно любви, так угодно искусству, так угодно познанию.

Самой страшной изменой по отношению к мистерии любви является, согласно Бердяеву, институт брака и семьи, ибо он поощряет вожделение и сам поощряется государством, к тому же брачный союз благословляется церковью. Любовь священна, это для Бердяева само собой разумеется, но она священна только как союз двух людей, заключенный в веч-

ности и для вечности. Только такая любовь, снова и снова повторяет Бердяев, может быть действенным средством против порабощения и унижения человека. Целомудрие в любви означает преодоление греховного распадения всех существ мира. С этой мыслью связано также отношение Бердяева к моногамии. Требование моногамии ему кажется совершенно неуместным в царстве подлинной любви, ведь здесь оно само собою разумеется. А в эмпирической действительности это требование неисполнимо, так как моногамия решительно не является природным законом половой жизни, решительно не отвечает природе человека, и в первую очередь природе мужчины.

Все эти соображения венчает высказывание, в котором они подкрепляются двумя символически истолкованными образами из Священного Писания — Праматери Евы и Девы Марии. На одной из особенно эмоциональных страниц своей парадоксальной этики Бердяев признается, что, дыша горным или морским воздухом, наслаждаясь благоуханием лесов и полей, он всегда думает о рае, так как в отрадном воздухе, которым он дышит на прогулках, нет и тени вожделения. Нечто совсем иное — удовлетворение половой страсти: каждый духовный человек ощущает его яд, оно напоминает о первородном грехе, изгнании из рая и соблазнительных речах Евы. Единственно верная, подлинная метафизика любви не имеет ничего общего с изгнанием из рая, как раз наоборот — она возвращает человека в великолепный райский сад. Подлинный символ христианской метафизики любви — Дева Мария. Культ Марии не терпит компромисса с институтом брака и семьи. Ее культ не означает отрицания пола, ведь Мария родила дитя, однако в мистерии этого рождения пол утратил всякую связь с ядом, жалом змия и грехопадением. И более того, рождение Христа Марией, сохранившей целомудрие также и после рождения, дает чело-

веку возможность преодолеть первородный грех. В понятие «целомудрие» Бердяев вкладывает особый смысл, который объясняется формой русского слова (оно состоит из двух частей: «целый» и «мудрость»): целомудрие есть полнота целостной мудрости. Отсюда и заключительные слова Бердяева о проблеме любви: «Любовь должна победить старую плоть пола и раскрыть новую плоть, в которой соединение двух не будет утерей девственности, т. е. целости. В этой огненной точке только и может начаться преображение мира».[1]

Этика творчества и проблема искусства

Бердяевская этика — не этика в силу исполнения закона, а этика творчества, обязанность человека к творческой деятельности. Отсюда естественным образом следует ее тесная связь с искусством. Проблеме искусства и художественного творчества Бердяев уделил немалое внимание в своих сочинениях. Важнейшие мысли изложены им в работах «Смысл творчества», «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» и «Опыт эсхатологической метафизики». Но нельзя не учитывать и отдельных замечаний, рассеянных по страницам книг о Достоевском и Константине Леонтьеве.

Изложить бердяевскую философию искусства — задача не из простых, так как глубина его мысли не находит адекватного ей ясного понятийного представления. Здесь сильнее, чем в других областях философствования Бердяева, ощущается внутреннее подобие его вулканического мышления огням великолепного фейерверка: ракеты понятий абсолютно беспорядочно разлетаются во все стороны, освещая

---

[1] Из книги «О назначении человека» (гл. IV).

ярким светом что-то одно и оставляя во мраке другое, не разбирая, что тут главное, а что второстепенное. Эта неровность освещения происходит в основном от презрения Бердяева к любым методологическим разграничениям в той области, которую он исследует. Все его рассуждения об искусстве оказываются запутанными переплетениями философии, религии, эстетики, истории искусства и социологии. Из-за множественности перспектив одно и то же историческое лицо, одно и то же событие тут освещается ярко и оценивается положительно, а там, очутившись во мраке, получает негативную оценку. Достичь верного понимания бердяевской философии искусства трудно еще и потому, что суждения его об отдельных художниках прихотливы и плохо обоснованы, — отчасти это можно извинить, принимая во внимание духовную ситуацию России на рубеже двух столетий. Скажем, для Бердяева само собою разумеется, что Боттичелли — величайший художник всей эпохи Возрождения, и в то же время он радикально осуждает Рафаэля, говоря, что тот «самый не индивидуальный, самый безличный художник в мире», его искусство — «отвлеченное совершенство композиции» и «его нельзя интимно любить». У великого Микеланджело он так же, как у Рафаэля, не находит никакой магии. Вдобавок он, как ни странно, считает, что в искусстве Микеланджело «есть что-то бесполое». Весьма своеобразной, да, по сути, и непоследовательной кажется мысль Бердяева, что «магия обаяния», которую он находит в искусстве Боттичелли и которая, по его мнению, отсутствует у Микеланджело, заслуживает порицания как «что-то бесполое», но в то же время именно преодоление пола философ полагает условием подлинного творчества. Очень характерно суждение Бердяева об искусстве барокко. С чисто художественной точки зрения он признает искусство этого стиля, зато огульно

отвергает, подходя с точки зрения дальнейшего религиозно-исторического развития, самый феномен свойственного барокко мироощущения и творчества. «В фальшивой гримасе Барокко, — пишет он, — отпечатлелась роковая мертвенность соединения христианства и язычества». Бердяев, однако, приветствует роковую неудачу их соединения, ибо она и явилась, по его мнению, единственным значительным достижением всего Возрождения. «Тайна Возрождения — в том, что оно не удалось». В этой оценке вновь крайне радикально звучит основной тезис бердяевской философии культуры — тезис о неудаче. Еще менее состоятельно, чем приведенные выше суждения Бердяева об изобразительном искусстве, его отношение к музыке Баха: она, дескать, пытается достичь гармонии небесных сфер, уносит слушателей из земного мира в мир иной, но, может быть, как раз поэтому не обретает совершенной формы, в отличие от пластических искусств. Столь же проблематичны суждения Бердяева о Толстом и Бальзаке. В связи со своими общими философскими построениями Бердяев не может не относиться отрицательно к понятию реализма. Следовательно, искусство своих любимых писателей он поневоле не считает реалистическим. И бестрепетно утверждает, что Толстого и Бальзака можно назвать реалистами лишь «условно», поскольку «в не меньшей степени они были мистиками». Уму непостижимо, как можно такое утверждать, ведь все литературоведы считают Бальзака основоположником реализма в жанре романа, а Толстого, этого величайшего живописца посюстороннего мира, — христианином, который в самих Евангелиях пытался истребить всю мистику и мифологию. Чтобы понять Бердяева, надо уяснить себе, что известная степень произвола при описании лиц и событий у него неотъемлема от практики свободы. Поэтому в дальнейшем изложении его философии

искусства я предпочту обойтись без его оценок и характеристик и сосредоточусь на том, что составляет центр его религиозно-философского исповедания. Чтобы верно понять все своеобразие этого центра, никоим образом нельзя рассматривать бердяевскую философию искусства как автономную и покоящуюся в себе эстетику. Триада немецкого идеализма — логика, этика, эстетика — к мышлению Бердяева неприменима. Но если все-таки попытаться ее применить, будет правильнее подчинить его философию искусства не эстетике, а творческой этике. Сам Бердяев как раз считал эстетику ее частью.

Тесная связь творческой этики с искусством коренится в том, что явная активность духа во всех областях его деятельности определяется как художественная активность — в науке, философии, морали и общественной жизни. В Творце мира Бердяев также видит великого художника. Насколько малосущественны художественные проблемы для бердяевской философии искусства, явственно обнаруживается в том, что Бердяев ставит перед искусством задачу творчески победить тяжесть «мира сего». «В художестве есть творческая победа над тяжестью „мира сего" — никогда не приспособление к этому „миру". <...> В художестве человек живет вне себя, вне своей тяжести, тяжести жизни. Всякий творческий художественный акт есть частичное преображение жизни. В художественном восприятии мир дан нам уже просветленным и освобожденным, в нем прорывается человек через тяготу мира». Творчество художественное, завершает Бердяев свое изложение, имеет не психологическую, а онтологическую природу.

В «Экзистенциальной диалектике» Бердяев исходит в своих размышлениях об искусстве не из творческого акта, а из того, на что этот акт направлен. Если бы Бердяев не презирал категорию предмета, можно было бы сказать — исходит из предмета ис-

кусства. В начале он также пишет, что красота — «не есть лишь категория эстетическая, но есть и категория метафизическая», ибо она подразумевает единство мира, данного нам в виде всеобъемлющей целостности. Способность красоты открывать нашим глазам мир в его целостности связана с тем, что красота выше противоположности добра и зла. «Добро же, — пишет Бердяев, — по ту сторону различения добра и зла, когда зло забыто, и есть красота».

Отсюда следует очень существенный и в то же время проблематичный вывод для бердяевской философии искусства: невозможно понимать зло и лицемерие как предмет искусства. Ведь красота, по мысли Бердяева, тождественна добру. Бердяев принимает античный идеал калокалафии, хотя внятно и не говорит об этом. «Красота зла есть иллюзия и обман. Царство Божье можно мыслить лишь как царство красоты. Преображение мира есть явление красоты. И всякая красота в мире, — патетически восклицает Бердяев, — есть или воспоминание о рае, или пророчество о мире преображенном».

Все, что было сказано выше о понимании Бердяевым красоты, относится к области божественного откровения. Но не Бог, как мы уже знаем, есть властелин мира, согласно Бердяеву. Власть в мире принадлежит дьяволу. Постоянно озабоченный ее укреплением и расширением своего царства, дьявол пытается завладеть и красотой для своих надобностей. Бердяев, вслед за Достоевским, верит, что князь мира сего, дьявол, в конце концов проиграет сражение с Богом, которое он ведет в человеческих сердцах. Но Бердяев не впадает в иллюзию, будто бы красоте легко спасти мир, о чем говорил опять-таки Достоевский. Очень интересно и благотворное для нынешнего положения искусства на Западе мнение Бердяева (чисто русское) что эстетствующий формализм оказывает немалое пособничество коварным

силам демонии тем, что подменяет в содержании произведений искусства ценности истины и добра, признавая лишь чисто эстетические ценности. Отсюда Бердяев приходит к выводу, что дьявол не противник Бога, а нейтралист, который, как свойственно эстетам, избегает принимать сторону добра или зла, но не преодолевает их различия так, как того требует искусство. «Эстетство есть не творческое состояние, это есть состояние пассивности. <...> Демонические уклоны, которые на этой почве рождаются, не глубокие. ...Эстеты не любят и красоты, ибо у них нет притяжения к божественной высоте». Особенно резко Бердяев порицает эстетство, когда его адепты переносят свои взгляды на социальную область. «Недопустимо враждовать против осуществления большей справедливости в социальной жизни по тем основаниям, что в несправедливом социальном строе прошлого было больше красоты». Он называет двух представителей подобного циничного эстетизма: Ницше, во всем остальном любимого и не раз превозносившегося Бердяевым, и Константина Леонтьева, исторического эстета и романтика, живописного аристократа, который в юности был влюблен в цветистый Восток, где состоял на царской дипломатической службе, а окончил свой век в монастыре угрюмым византийцем. Позицию Леонтьева — кстати, о нем Бердяев написал прекрасную книгу — он осуждает, находя в ней «ложь и неправду».

Таковы в общих чертах метафизические, вернее сказать, религиозно-философские предпосылки бердяевской эстетики. Далее попытаемся подробнее рассмотреть его соображения о различных стилях художественного творчества и различных художественных эпохах.

Всюду, где Бердяева занимает не только творческий акт и красота, но также и художественные произведения, он, прибегая к свойственной ему катего-

рии приблизительного, различает два стиля, которые относит к двум периодам развития культуры. Один стиль он называет классическим, каноническим, языческим и преимущественно аполлиническим. Его совершеннейшее воплощение возможно в скульптуре, его расцвет пришелся на античную эпоху.

Другой стиль он называет романтическим, или дионисийским. Противоположность между классическим и романтическим стилем для Бердяева примерно та же, о которой писал Шиллер, противопоставляя друг другу сентиментальную и наивную поэзию. Величайшие произведения романтического искусства принадлежат не скульптуре и даже не живописи, а музыке. Они созданы в христианскую эпоху, — эта мысль Бердяева решительным образом отличает его «романтическое» от общепринятого понятия: никто ведь не определяет христианство как романтическое мировидение!

Конечно, нельзя понимать противопоставление канонического, классически-прекрасного и христианско-романтического только в духе идеальных типов, по Максу Веберу. В исторической действительности произведения искусства зачастую возникают на пересечении или при сочетании того и другого стиля; и Бердяев не упускает из виду этого обстоятельства.

Но в его классификации стилей и эпох по-настоящему нова и интересна опять-таки не научно-искусствоведческая, а религиозно-философская сторона. Соотнося искусствоведческие понятия «классический» и «романтический» со своим важнейшим понятием неудачи, Бердяев чрезвычайно впечатляющим образом живописал трагедию классицистического художника и ее существенное отличие от трагедии художника романтического.

Совершенство форм античной скульптуры даже на взгляд Бердяева, которому это искусство, вероятно, было наименее близко, является непревзойден-

ным. Но Бердяев видит и понимает, что это совершенство покоится на отказе от трансцендентной тоски. В красоте античного искусства есть имманентная завершенность, совершенство форм здесь, на земле, в этом мире. Когда стоишь в Риме перед классически совершенным Пантеоном, никакой устремленности в мир иной не чувствуешь. Языческое искусство не знакомо с пророчествами о трансцендентном небе. Небо над ним замкнуто, идеал его — посюсторонний. Трагедия классического художника в том, что на своем пути от вдохновения к произведению он приносит в жертву посюстороннему совершенству своего произведения свою трансцендентную тоску. Однако эта трагедия не исчерпывается в пределах классического искусства; став наследием античности, она живет в христианском мире, который чувствует искушение: реализовать недостижимый идеал совершенства. Недостижим же этот идеал совершенной формы для христианского искусства потому, что оно устремлено в бесконечность. А бесконечность невозможно уловить в завершенном, так как завершенное каким-то образом представляет собой конечное. И христианский художник, понимающий красоту как тоску по бесконечности, не может подчиняться жесткому эстетическому канону. Лишь в податливой форме романтического вдохновенного искусства он надеется выразить нечто верное о бесконечном. Если каноническое классическое искусство можно сравнить с парменидовым кругом, то романтическое, в понимании Бердяева, подобно раскрытой в бесконечность гиперболе. Если трагедия классического художника заключается в том, что тоску по бесконечности он приносит в жертву совершенству формы и тем самым понуждает красоту, обитающую на небе, сойти на землю, то трагедия христианского художника состоит в том, что он не имеет адекватного языка форм, чтобы выражать неземную красоту, которая

является ему в видениях и воспринимается экзистенциально. Наверное, стоит дополнить это сравнение, с помощью которого я попытался разъяснить бердяевские идеи — а их изложение всегда очень ярко, но зачастую неясно, — еще одним. Античное искусство у Бердяева предстает словно великолепный ритор, чья речь совершенно прекрасна, потому что он не пытается высказать несказанное. Романтический христианский художник в сравнении с античным — заика, который, как ни старается, не способен произносить плавно текущие речи именно потому, что он пытается высказать несказанное. Должно быть, Бердяев признал бы правильность этого сравнения, однако заметил бы, что косноязычие христианского художника есть единственная адекватная ему самому и его цели форма выражения. Как мы видели, у Бердяева она именуется «символизмом». Символическая речь в слове, звуке, образе — это исполнение и в то же время диссонанс; одновременность их составляет сущность ее трагической удачи. Удачность же символического искусства в том, что оно указует на трансцендентный мир, являет его зримый образ взорам верующих и позволяет предчувствовать его в жизни. Трагично же оно потому, что не может овладеть миром трансценденции и сделать его жизнетворящей силой в земном, посюстороннем мире. Бердяев неустанно подчеркивает: искусство должно быть символичным, другое искусство немыслимо, и все же символизм не является последним возможным решением. «Мистический реализм» выходит за пределы символического творчества, «теургия выше искусства». Отсюда следует безукоризненно точный вывод: теургия представляет собой своего рода художественное творчество, но творчество такое, которое невозможно отобразить в художественном произведении. Следовательно, великая трагедия художественного творчества заключается в том, что

творческий акт не просветляет и не возвышает жизнь до истинного бытия, а оставляет человека в сем мире и посредством художественных произведений лишь указывает ему на трансцендентное бытие.

В последней книге Бердяева «Опыт эсхатологической метафизики» есть страницы, полные почти экстатически страстных сетований на то, что творческий акт, перестав быть воплощением жизни, опустился и стал культурной деятельностью. «Первоначальный творческий акт по восходящей линии есть творческий экстаз, взлет, первичная интуиция, видение иного, открытие, чудесное вызывание образов, великий замысел, великая любовь, притяжение высоты, восхождение в гору, творческий огонь. Тогда творящий стоит перед Богом, перед Тайной, перед первоисточником всякой жизни. Познание, например, не есть написанная книга, система, доказательство, объективация во внешний мир открывшегося, а внутреннее озарение, приобщение, транцензус». Это верно, конечно же, и для музыки, особенно близкой христианскому романтическому творчеству. Ведь «творчество Бетховена должно было бы привести к тому, чтобы весь мир зазвучал, как симфония», он творил не ради ублажения любителей искусства в концертных залах. Еще важнее требование и упование Бердяева на то, что «возгоревшаяся любовь» не только вызовет к жизни, например, «венок сонетов», но и станет взлетом человека в пределы вечности. Однако ничего подобного не происходит. Почему? В «Эсхатологической метафизике» дан ответ: потому что «творчество и искусство... между собой неразрывно связаны и вместе с тем находятся как бы в конфликте и нередко враждебны друг другу». Творчество желает воплощения трансцендентного видения. Однако в ходе работы над произведением воплощение неизбежно снижается до объективации.

Любопытный свет проливает на бердяевскую философию искусства его утверждение, что формальное совершенство художественного произведения неизбежно находится в обратном отношении к его значимости. Он полагает, что формально совершенное произведение может быть создано только таким художником, который не ощущает в себе ни малейшей «теургической жажды» и не ведает о том, что обязан преображать мир, отвечая на Божий зов, и бороться с укорененным в земном мире, бескрылым и самодовольным обывателем. В нем, как мы знаем, Бердяев прозревает дьявола. Для Бердяева несомненно то, что адепты искусства для искусства, ненароком угодившие в христианский мир представители классического канонического искусства, — большие мастера, способные доставлять наслаждение эстетам. Но «эстетическое гурманство» глубоко отвратительно ему, ибо его томит голод духовный, религиозный. Величайшие художники для Бердяева — те, в ком теургическое беспокойство пробудило мужество, необходимое, чтобы пожертвовать совершенством произведений во имя трудов, направленных на совершенствование жизни. В этой связи Бердяев особо выделяет из всех русских художников двоих. Это Гоголь, сжегший «Мертвые души» и высказавший пожелание, чтобы из его творчества потомки знали только назидательные письма к друзьям и сочинение о божественной литургии. И, конечно, Толстой, чья жизнь была «мучительным переходом от творчества совершенных художественных произведений к творчеству совершенной жизни», борьбой, которая закончилась отказом Толстого от искусства. В числе современных европейцев Бердяев называет в первую очередь Ибсена, которого высоко ценит за то, что тот, вполне в духе Толстого, поставил теургическое творчество выше искусства, живое свидетельство чему —

величайшая драма «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Все это отнюдь не является отрицанием искусства. Это лишь убежденность, что великое искусство может возникнуть только там, где творец жаждет чего-то большего, чем искусство. Искусство достигает совершенства лишь в неудаче произведения искусства.

Творческая этика в ее отношении к конкретным вопросам государства, экономики и общества

В предисловии к этой книге было отмечено, что Бердяев покинул Россию, будучи ярым противником большевизма, но после нескольких лет жизни в эмиграции его отношение к Октябрьской революции претерпело значительные изменения и стало гораздо более сложным. Важнейшие черты этого нового отношения представлены в работе Бердяева «Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы» (Дармштадт, изд-во Отто Райхеля, 1927). В этой маленькой книжке объединены три этюда, поразному озаглавленных, но по содержанию почти идентичных. Они представляют собой едва ли не самые страстные, взрывные, несправедливые и все же существенно важные декларации Бердяева. Характерная особенность этой книжки — резкий, почти мучительный диссонанс между метафизической прозорливостью Бердяева и непостижимой его слепотой, когда речь идет о конкретных фактах общественной и политической жизни. В «Новом средневековье» есть пассажи, которые в своей ненависти к западноевропейскому гуманизму, либерализму и демократии ничуть не отличаются от пропагандистских речей большевиков, верных линии партии.

«Вся капиталистическая система хозяйства, — утверждает Бердяев, — есть детище пожирающей и истребляющей похоти. <...> Опыт русской революции наглядно показал, что народные массы не всегда стремятся выразить свое возрастающее социальное значение в демократии... <...> Власть никогда не принадлежала и не может принадлежать большинству. Это противоречит природе власти. <...> Народ не может сам собой править... В демократических республиках правит совсем не народ, а незначительное меньшинство вожаков политических партий, банкиров, газетчиков и т. п.». «Жалкая и бессильная роль временного правительства показала, что власть не может быть организована на гуманистических началах, не может быть либеральной и демократической, не может быть и социалистической». «Все основы жизни потрясены. Обнаружились ложь и гнилость тех основ, на которых покоилось цивилизованное общество XIX и XX веков». Пресловутая свобода демократии для Бердяева мало что значит, она ничуть ему не импонирует, поскольку она коренится не в уважении к человеческой личности, а в равнодушии к правде. В недемократических обществах и эпохах, быть может, гораздо больше свободы — к такому парадоксальному выводу он приходит. Средневековье он считает одной из таких эпох. «Истинной свободы духа, быть может, было больше в те времена, когда пылали костры инквизиции, чем в современных буржуазно-демократических республиках, отрицающих дух и религиозную совесть».

Это несправедливое и совершенно несостоятельное с точки зрения исторической науки обвинение, брошенное XIX и XX векам, когда немало было достигнуто в духовной и социальной областях, еще можно было бы понять и, наверное, даже простить, если бы мы имели дело с реакционером и мракобесом. Но свободолюбие инквизиции Бердяев превозносит не

потому, что он консервативный цезаропапист вроде Победоносцева, а потому, что он — враждебный всякой государственности христианский мистик. Зная это, тем более трудно удержаться от укоризненного вопроса: как понимать, что кострам инквизиции отдается предпочтение перед институтами буржуазных республик? Ответить на вопрос непросто и подходить к нему следует с величайшей осторожностью. Во-первых, констатируем: в первые годы своей эмигрантской жизни в Париже Бердяев вовсе не превратился в коммуниста. Свидетельство тому — его симпатии к средневековью и католичеству, которых никогда не разделил бы Ленин. Однако явственно звучит некая фашистская нота в следующих рассуждениях Бердяева: «И в Европе произошло страшное огрубение. Это мы видим и на таком интересном явлении, как фашизм. Итальянский фашизм, вопреки распространенному мнению, тоже был революцией, совершенной молодыми людьми... ...Энергия их... приняла не разрушительный, а созидательный характер. <...> И значение будут иметь лишь люди типа Муссолини, единственного, быть может, творческого государственного деятеля Европы, который сумел подчинить себе и государственной идее воинствующе-насильнические инстинкты молодежи, дал выход энергии». Вопреки этим почти патетическим речам Бердяева нужно заметить, что фашистом он не был, как не был и коммунистом. Его позитивное отношение к этим движениям — причем фашизму он, безусловно, отдавал предпочтение — распространялось исключительно на антидемократические структуры сознания и формы власти. От будущего он ждал возвращения к государственной и политической жизни христианства, которое демократии игнорируют. Двойственностью отношения Бердяева к обеим диктатурам объясняется и их оценка, столь сбивающая с толку. Когда Бердяев пишет о большевистском мире

как о сатанократии, он — убежденный враг Советской России. Когда же он исследует структуру большевизма, ее проявления в теоретическом мировоззрении и политической практике, а также когда описывает борьбу абсолютистского централизованного большевистского сознания против ни во что не верующей слабовольной демократии, российская жизнь предстает в совсем ином, сугубо положительном свете. Наверное, мы несколько уточним позицию Бердяева по отношению к большевизму, если укажем на то, что его понимание большевизма как сатанократии остается неизменным во всех рассуждениях о «новом средневековье», тогда как оценка этого духовного, социального и политического феномена по ходу изложения претерпевает заметные изменения. Там, где рядом с «дьявольской фигурой» большевизма перед мысленным взором Бердяева возникает жалкий образ выродившейся, разложившейся буржуазии, он неизменно отмечает, что дьявол ему ближе, чем мещанин, и кроме того, дьявол ближе не только Бердяеву, но и самому Богу. Ведь дьявол обитает в высоком здании теологии, мещанин же ютится в подвале социологии. Подобное отношение было бы вполне понятно, если бы оно принадлежало, например, Константину Леонтьеву, о котором уже упоминалось, то есть цезаропапистУ византийского типа, но не Бердяеву. Ему оно было в сущности чуждо, об этом свидетельствуют резкие возражения против взглядов Леонтьева, которые изложены Бердяевым в «Экзистенциальной диалектике». Он пишет, что окрашенное в религиозные тона эстетство Леонтьева — «ложь и неправда». Однако в 20-е годы Бердяев мыслил еще по-другому. Дьявол ему виделся исполнителем воли Бога. Наверное, можно принять во внимание некоторые обстоятельства, смягчающие вину Бердяева. Его слепая ненависть к трем великим принципам Нового времени — гуманизму, либерализму и социализму —

все же взяла верх, и причина тому — отношение русской эмиграции к бывшему отечеству. В эмигрантах Бердяева возмущала надменная уверенность в собственной правоте, которой в равной мере отличались и потерпевшие поражение монархисты, и демократические сторонники Керенского. Именно эти круги, полагает Бердяев, с их мертвыми доктринами, с их импотенцией воли и привели Россию на край бездны, но они решительно не желали этого признавать и нагло уповали на то, что при поддержке Западной Европы вернут себе власть в России. Естественным образом подобные мысли и вся духовная позиция Бердяева привели к тому, что он оказался в относительном одиночестве и подвергся многим и многим нападкам. В этой ситуации он нашел поддержку и питательную почву в сочинениях издавна почитавшегося Бердяевым Жозефа де Местра, консерватора, аристократа и эмигранта, резко враждебно относившегося к Французской революции и осуждавшего все ее политические мероприятия как проявления непокорности Божьей воле. Бердяев согласен с Жозефом де Местром в том, что существует «воля Провидения, всегда незримо действующая в революциях», что «революциями Бог карает людей и народы». По мнению консервативного француза, нельзя идти против воли Бога. Надо принять кару во всей ее полноте. А потому воля к уклонению от кары — не только безумие рационализма, но и моральный изъян.

Можно относиться к этой философии истории по-разному. Мне кажется, она крайне проблематична. Ненависть аристократа Бердяева к демократам, не пожелавшим признать, что большевистская сатанократия есть Божья кара, и отдавшим жизнь в борьбе против «сатанократии большевизма», — эта ненависть производит гнетущее впечатление. В диалектике мировой истории, как и в диалектике человеческого сердца, действует множество тайных сил, но их

позитивное действие сводится на нет, когда люди их осознают и преобразуют в теории. Несомненно, многие нашли свой путь к Богу через страдание — потеряв мать, жену или дитя, но наверняка среди этих людей нет никого, кто бы сознательно желал увидеть у одра больного близкого человека не «прогрессивно мыслящего» врача-гуманиста, а посланца дьявола — ангела смерти. Нечто, напоминающее такое желание, подрывает и отравляет политическое мировидение Бердяева. Но эта констатация не должна пониматься как обвинение. События были столь сокрушительными, столь тяжелыми, столь непостижимыми, а человеческий разум — столь бессильным, что никого нельзя упрекать, если он утратил независимый взгляд на происходящее и сам сделался слепым симптомом событий. Такая перемена произошла с Бердяевым в 20-х годах. «Философия неравенства» и «Новое средневековье» со временем будут вынесены за рамки социально-философской системы Бердяева и сохранят свое значение лишь в качестве своего рода сейсмограмм революционного землетрясения. Единственное, что останется от этих работ, — бердяевская концепция большевизма. Своеобразнейшая ее черта — то, что марксизм играет в ней лишь подчиненную роль. Это во многом объясняется тем, что Бердяев даже в то время, когда он состоял в социал-демократической партии, не был настоящим марксистом. Ему, человеку глубоко религиозному, марксистское мировоззрение и экономическая теория всегда были чужды. Привлекал же его революционный, боевой пафос марксизма, строгая структурная организация догматов большевистского мировидения, какой не было у либеральных и демократических партий. Но Бердяеву всегда была чужда линия на интернационализм, свойственная всем направлениям российской социал-демократии. Бердяев не без удовлетворения подчеркивает национальный харак-

тер большевизма. Он понимает большевизм не как продолжение западноевропейского Нового времени, а как его слом, как разрыв с релятивистским безверием Нового времени. В большевизме он видит нечто совершенно новое: «новое средневековье». То, что оно возникло в России, Бердяев объясняет тем, что Россия к моменту, когда разразилась революция, все еще несла на себе печать Средних веков: «Россия полностью не вышла из средневековья, из сакральной эпохи, и потому она самым непосредственным образом от пережитков старого средневековья и старой теократии перешла в новое средневековье». Эта, безусловно, верная констатация дополнена следующей тирадой, которая звучит почти как мистическое пророчество оракула: «В большевиках есть что-то запредельное, потустороннее. Этим жутки они». Трагедия русского большевизма разыгрывается в ночной стихии нового средневековья, а не в светлой как день атмосфере Нового времени. Ориентироваться в русском коммунизме можно лишь по звездам. Чтобы понять смысл русской революции, нужно от астрономии Нового времени вернуться к средневековой астрологии. Общее со старым средневековьем у нового — сосредоточенность всей культуры на сакральной идее. Коммунизм, утверждает Бердяев, окончательно отменяет автономию, сложившуюся в секуляризованном мире Нового времени. Коммунизм требует сакрального общества, сакральной культуры. Он желает все области жизни подчинить религии. Это структурное сходство, а также и атмосфера, характерная для обоих типов средневековья, имеют в глазах Бердяева столь большое значение, что он упускает из виду важнейшее различие этих типов — теократию подлинного средневековья и сатанократию нового. Если вслушаться, вдуматься в слова, которыми Бердяев восхваляет новое средневековье, трудно избежать впечатления, что его пугающее про-

рочество: скорей Россия породит антихриста, чем гуманистическую демократию и серединную гуманистическую культуру — в нем самом пробуждало известные надежды. Он, конечно, понимает, что новый христианский мир возникнет не сразу, но все-таки это будет мир, в котором под знаком религиозной борьбы, религиозной полярности созреют условия для установления истинных религиозных начал.

Главная проблема «Нового средневековья» — вопрос об отношении марксистской классовой борьбы к христианству. Спустя десять лет Бердяев исследовал его в двух других работах. Их тон уже не отличается прежней страстностью, но в суждениях ничуть не меньше обычного бердяевского радикализма. Эти работы — «Христианство и классовая борьба» (1936) и «Истоки и смысл русского коммунизма» (1937). Последняя версия решения этой проблемы изложена в книге «Правда и ложь коммунизма» (написанной приблизительно в те же годы, но изданной только в 1955 году).

Значение первой книги состоит прежде всего в кратком изложении и критике марксизма; вторая существенна тем, что в ней дан весьма своеобразный портрет Ленина и ярко обрисованы его российские предшественники, все еще недостаточно известные за пределами России.

Вполне понятно, что анализ классовой борьбы у Бердяева во многом обусловлен особенностями его религиозной философии. Он убежден, что классовая борьба, происходящая в политике и обществе, есть лишь отражение космической войны, волновавшей многих глубоких мыслителей — Гераклита, Якоба Бёме, Бахофена, Ницше, Достоевского и Маркса. По причине укорененности классовой борьбы в глубинах созданного Богом мира христиане обязаны относиться к ней чрезвычайно серьезно, а не сводить ее, обесценивая, к пролетарским агитационным лозун-

гам, как принято у классовых бойцов буржуазии. «Разоблачать и обнажать самые низкие грехи и ужаснейшие болезни нашей жизни христианство должно без страха и промедления». Следствием этого метафизического взгляда на понятие классовой борьбы у Бердяева является высокая оценка Карла Маркса — мыслителя, который о противоборстве иррациональных, темных сил истории знал больше, чем его современники, либеральные демократы. К сожалению, Маркс не только враждовал со своей эпохой, но и пособничал ей, так как не чувствовал, что иррациональные силы нельзя обуздать с помощью рационализма, что нельзя втиснуть исторические процессы в теоретическую схему, как попытался он сделать, создав социально-философское учение диалектического материализма. Ошибка Маркса, как удачно сформулировал Бердяев, состоит в том, что «рационалистические силы своей эпохи он считал высшими категориями мирового исторического процесса».

Рационализм Маркса — философа создал почти непреодолимые трудности для Маркса — политика и вождя рабочих. Мыслитель Маркс должен был, разумеется, быть убежденным релятивистом: если всякая истина — лишь надстройка над экономической ситуацией, то абсолютной истины быть не может. Но политику Марксу нужна именно абсолютная истина, и в качестве таковой он предложил пролетариату свою теорию классовой борьбы. Явное противоречие этой двойной бухгалтерии вполне очевидно. Но в чем его корни? — спрашивает Бердяев.

В поисках ответа на этот вопрос он углубляет свою интерпретацию Маркса. Если оставаться на почве материалистической философии истории, пишет Бердяев, от поисков ответа нужно сразу отказаться. Но самая необходимость отказа и представляется ему доказательством того, что в марксизме есть религиозно-метафизический слой, вера, которая, с

одной стороны, исключает возможность логического доведения до конца марксистской историософии, а с другой стороны, не только допускает, но буквально требует ее религиозного истолкования. Почему Маркс воспринял и осмыслил как абсолютную истину то, что ему открылось подобно «свету во тьме» (Бердяев неспроста прибегает к цитате из Библии), объясняется его убеждением: откровение дано ему не лично как человеку, а как глашатаю и вождю общественного класса, который призван сломить классовую структуру общества и освободить человечество от тысячелетнего экономического порабощения. Все прочие классы, согласно этому учению, которое Бердяев считает марксистским, так или иначе заражены грехом эксплуатации и, следовательно, далеки от истины. Пролетариат же — единственный класс, не затронутый этим грехом. Он лишен средств производства и потому находится вне заколдованного круга взаимной эксплуатации, он призван подготовить освобождение человечества. Таким образом, свобода от социального первородного греха составляет предпосылку, необходимую для познания истины, и пролетариат есть носитель абсолютной истины. Это оправдание несостоятельной в пределах диалектического материализма идеи абсолютной истины Бердяев излагает в таком стиле, что невозможно понять, осознает ли он сам, что эта интерпретация марксизма предполагает мотивы, под которыми Маркс никогда бы не подписался. Невнятность усугубляется еще и тем, что Бердяев приписывает марксизму два в корне различных понимания пролетариата. Это и эмпирически существующий рабочий класс, и движущая сила спасения мира. «Марксизм есть не только учение исторического... материализма... марксизм есть также учение об избавлении, о мессианском призвании пролетариата», который должен «устроить на земле царство справедливости» и стать «новым

Израилем», спасителем и избавителем страждущего человечества.

Безусловно, справедливо предположение Бердяева, что у Карла Маркса вера его предков в избранность народа Израиля стала бессознательной верой в избранность пролетариата и приобрела черты мессианизма. Однако Маркс никогда не согласился бы с бердяевским двояким пониманием пролетариата, ведь политическая активность Маркса основывалась как раз на утверждении слитности обоих начал, на невозможности отрицать наличие у эмпирического рабочего класса мессианского начала.

В каком затруднении оказался бы Маркс, вздумай он принять учение Бердяева о двух типах пролетариата, можно вообразить себе, если познакомиться с характеристикой, которую Бердяев дает эмпирическому пролетариату: все сепаратистские тенденции классов, все стремления к изоляции, к исключительности и самоутверждению за счет других групп — зло, которое надлежит искоренить. Пролетариат как эмпирический класс здесь не является исключением. В его мировоззрении есть пессимистический оттенок. Пролетариат не верит в человека, он верит в экономический строй, который механически превращает людей в безгрешные существа. Но превращенные таким образом люди останутся весьма далекими от мессианского идеального образа пролетариата.

«Воинствующий духоборческий материализм коммунизма, — завершает Бердяев свои размышления, — ложная направленность духа... ложное миросозерцание, отрицающее дух и свободу», которое «ведет к роковым результатам».[1] Таков бердяевский образ марксизма-ленинизма.

---

[1] Из книги «Истоки и смысл русского коммунизма» (гл. VI).

Отношение Ленина к Марксу

Разрыв между пролетариатом — эмпирически существующим рабочим классом и пролетариатом — имманентным субъектом, призванным освободить мир, то есть разрыв, который Бердяев обнаруживает в учении марксизма, у Ленина упоминается глухо, поскольку его совершенно не интересовал эмпирический пролетариат. Бердяев не без симпатии пишет о том, как Ленин высмеивал социал-демократов, надеявшихся, что освобождение настанет благодаря спонтанному развитию капиталистической экономики. Он одобряет Ленина за его требование не диктатуры пролетариата, то есть класса, а диктатуры идеи, которую он сформулировал так широко, что она охватила и все крестьянство. Ленинский миф о пролетариате получил тем самым гораздо более широкую, а также и более реальную базу, чем та, которую требовали присяжные марксисты из числа русских социал-демократов. В мышлении Ленина пролетариат как бы отождествляется со всем русским народом, пролетарское мессианство — с мессианством русским. Чтобы поддержать свой миф о революции «рабочих и крестьян», партия запретила любые высказывания о противоположности интересов рабочих и крестьянства. Бердяев хорошо понимал, что эта концепция противоречит всем экономическим и социальным структурам России. В книге «Истоки и смысл русского коммунизма» он настойчиво подчеркивает, что большевизму приходилось вести постоянную войну против крестьянства, которое было переосмыслено как революционный класс; в этой войне применялись жестокие средства. Но Бердяев высоко ценит миф как одну из основных категорий творческой этики, а значит, он не смущается этим обстоятельством, а равно и тем, что на всех знаменах большевиков начертан лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь».

Странное на первый взгляд, но, с известными оговорками, по-видимому, правильное понимание Бердяевым этой проблемы можно объяснить тем, что он считал русский интернационализм сугубо национальным явлением, ведь писатели и публицисты прошлого не раз отмечали, что у столицы России, Петербурга, расположенного близ границ империи, больше сходства с Западной Европой, чем с настоящей Россией. Свою мысль о национальном характере русского интернационализма Бердяев не развил, что вполне соответствует стилю его философствования. Но, надо полагать, мы не ошибемся, если допустим, что ленинскую идеологию, ее сущность, Бердяев понимает не как партийную доктрину, а как мировоззрение русского народа. В пользу этого предположения говорит и мнение Бердяева, что участие еврейства в русской революции объясняется в первую очередь тем, что мессианство есть прирожденная черта как русских, так и евреев. Однако мессианство евреев — не партийная доктрина, а задача, возложенная на еврейский народ Богом.

Политической реализацией мифа о пролетариате — силе, спасающей мир, — Бердяев считал личную диктатуру, которую создал и проводил в жизнь Ленин. По мнению Бердяева, Ленину удалось утвердить свою власть потому, что в его лице сошлись две великие линии исторической традиции России: традиция русской власти, со всеми свойственными ей деспотическими проявлениями, и традиция русской интеллигенции с ее мечтой о свободе. Победу, одержанную Лениным над либерально-демократическими направлениями социализма, Бердяев объясняет тем, что эти направления не имели ни воли к власти, ни понимания государства. Это позволяет Бердяеву рассматривать большевизм как некое продолжение двух периодов российского империализма: первый период — Московское царство, создателем которого был

прежде всего Иван IV Грозный, второй — Петровская империя. В большевизме, основанном на сильной вере, ему виделась традиция, идущая от Московского царства. Сколько бы ни толковали большевики о том, что формирующим принципом будущего государства является наука, подлинную сущность большевизма составляет не рациональная наука, утверждает Бердяев, а абстрактное иррациональное науковерие, из которого выросла не новая форма московской теократии, а абсолютно враждебная Богу идеократия.

Со вторым проявлением русского стремления к власти, Петровской империей, большевизм связан своей радикальной обращенностью в сторону Запада, с его рационалистическим мышлением и волей к власти. Пушкин, воспевший Петра Великого, видел сущность Петровских реформ в том, что благодаря им было отворено окно в Европу. Большевизм значительно расширил вид из этого окна, несмотря на то что западники-большевики яростно враждовали с капиталистической демократической Европой. Бердяев отнюдь не умаляет зла, составляющего сущность большевизма, но в то же время пытается видеть в нем наследие Московского царства.

Эта чрезмерно высокая оценка большевизма, при которой игнорируются абсолютно все течения российского освободительного движения (достаточно напомнить хотя бы о борьбе изгнанника Курбского, его переписке с Иваном Грозным, или о Новгородской демократической народной республике XI века, об освободительной борьбе враждебных марксизму русских социалистов на рубеже XIX и XX веков), приводит к тому, что вся история России Бердяевым принижается и рассматривается как предыстория большевизма.

Этой переоценке большевизма соответствует и стилизованная переоценка Ленина. Бердяев, в отли-

7 Зак. 3372

чие от старых соратников большевистского вождя, а также и нейтральных свидетелей его возвышения, пишет, что у Ленина «было много благодушия», что он «любил животных», «любил шутить и смеяться, трогательно заботился о матери своей жены». В качестве аргумента, весьма двусмысленного, в пользу ленинского благодушия Бердяев ссылается на то, что Ленин «не любил, когда ему жаловались на жестокости Чека, говорил, что это не его дело». Но ведь говорил так Ленин в то время, когда ничто не могло происходить против его воли. Впрочем, этот портрет Ленина, относящийся к 1918 году, не остается без изменений. Перевернув несколько страниц, мы видим совсем другое изображение — противоположное. Теперь Бердяев констатирует, что «исключительная одержимость одной идеей привела к страшному сужению сознания» и к нравственному перерождению, к допущению в политической борьбе совершенно безнравственных средств в борьбе». Читатель задается вопросом: почему же такой вот на редкость благодушный человек превратился в жестокого диктатора? Бердяев отвечает: таково следствие ленинского восхищения марксизмом, а также политического темперамента: «...став одержимым максималистической революционной идеей, он... потерял непосредственное различие между добром и злом...» Воистину непонятное объяснение, если учесть, что в 1918 году Ленину было уже 48 лет и он, еще в 1902—1903 годах организовавший большевистскую партию, как всесильный диктатор держал в своих руках все бразды правления в годы кровавой революции.

В связи с персоналистской этикой Бердяева еще более невразумительно его представление о Ленине как о величайшей личности своего времени: «Роль Ленина, — пишет он, — есть замечательная демонстрация роли личности в исторических событиях». Это непонятно потому, что в одном из своих важнейших

трудов — «О назначении человека», вышедшем за шесть лет до появления книги «Истоки и смысл русского коммунизма», Бердяев подробно исследовал понятие личности и самым отчетливым образом противопоставил его понятиям индивидуума и индивидуализма. Он пишет: «Индивидуум порожден биологическим родовым процессом. Индивидуум рождается и умирает. Личность же не рождается, она творится Богом. <...> Личность есть целостность и единство, обладающие безусловной и вечной ценностью. <...> Личность есть ценность, стоящая выше государства, нации, человеческого рода... и она, в сущности, не входит в этот ряд». Это понимание личности полностью совпадает с той мыслью, что всюду, где творится зло, где применяется власть, то есть в первую очередь в государстве, личность вообще не действует. Как же теперь, опираясь на эту важнейшую мысль, понимать заявление, что Ленин, чьи великие деяния, все до единого, были деяниями власти и осуществлялись в борьбе против инакомыслящих граждан государства, — личность, образ Божий, носитель высших духовных и вечных ценностей? Ведь все явления духа он понимал лишь как надстройку над экономической ситуацией, а веру демократов и попов в «боженьку» в каком-то из писем Горькому назвал труположством! Конечно, не стоило бы далее педантически разбирать жуткую путаницу бердяевской терминологии, если бы не упреки, очень часто встречающиеся в критических отзывах о его книгах. Бердяева упрекают в том, что он проводит нечетко, а по большей части и вообще не проводит различий между своими противоречивыми категориями.

Чтобы понять противоречивость бердяевской философии, нужно вспомнить его собственные слова: законы логики — это болезнь бытия. Отсюда и его убеждение, что всеобъемлющее, целостное, взаимо-

проникающее во всех своих частях бытие невозможно охватить с помощью логики, то есть рационального мышления. Знаменитые строки из стихотворения Тютчева «Silentium!» — «Мысль изреченная есть ложь» — не менее близки к бердяевскому определению логики, чем высказывание славянофила Киреевского: логическая ясность и острота мысли доказывают, во-первых, ее незрелость, а во-вторых, побуждают к возражению. Ведь ясные мысли, обладая доказательностью, стремятся убедить в своей правоте того, кто мыслит иначе, принудить его отказаться от воззрений, которые он полагает правильными, и усвоить чужой урок. Если с этих соображений снять их парадоксальные одежды, окажется, что все они восходят, в конечном счете, к *coincidentia oppositorum*[1] великого Николая Кузанского, чье наследие сыграло немаловажную роль в развитии русской философии и нашло наиболее значительное отражение в философской системе Симона Франка. К теориям Бердяева, ориентированным на негативную теологию, следует отнести и его мысль о том, что мир — это храм, исполненный божественного духа, но в то же время — и враждебная Богу тюрьма, и, далее, мысль, что человеческая свобода есть подлинное средоточие человека — творения Бога, но в то же время она является силой, которая не создана Богом.

Несообразности, допущенные в характеристике Ленина, не имеют отношения к этим теориям, они возникли по другим причинам, что я подчеркнул, анализируя бердяевское понятие символа. Тот, кто хотя бы раз видел Бердяева в полемической баталии, непременно заметил бы, что он буквально на одном дыхании произносит термины, принадлежащие совершенно различным терминологическим системам.

---

[1] Совпадение противоположностей (*лат.*).

То он говорит о своих собственных, им самим выработанных понятиях, имеющих характер личных символов, то использует отжившие понятия своих оппонентов, даже не отдавая себе в том отчета. Эта двойственность его манеры выражаться характерна и для книг и статей Бердяева. Если не принимать в расчет эту двоякость бердяевского мышления, нельзя составить правильного представления о его мировидении. К правильному представлению о нем можно прийти, только если используемые Бердяевым слова и термины, связанные с той или иной ситуацией и взятые им из обыденного языка, сориентировать с конститутивной антиномичностью его экзистенциально обусловленных символов-понятий. Без этого окончательно и безнадежно запутываешься.

Как известно, Каутский провозгласил, что большевизм — это азиатский социализм. Он хотел сказать, конечно, только то, что ленинское учение и ленинская политика столь же чужды Западу, как и очень многое азиатское, свойственное России. Западноевропейские мыслители, впрочем, задолго до Каутского пришли к выводу, что культура России — азиатская. Многое из написанного Бердяевым о Ленине и ленинизме Каутский мог бы не без основания счесть подтверждением своего взгляда. Антиевропейский характер ленинизма подтверждается также деятельностью двух малоизвестных в Европе лиц, которых Бердяев называет предшественниками Ленина. Это Петр Ткачев (родился в 1870 году в семье помещика на Севере России) и Сергей Нечаев, точно описанный и глубоко изученный Достоевским в романе «Бесы» (в образе Петра Верховенского).

Ткачев был «больше, чем Маркс и Энгельс, он был предшественником Ленина» — таково важное утверждение Бердяева. Свое понимание социальной структуры России и возможной лишь в России революции Ткачев весьма убедительно изложил в

1875 году в письме к Энгельсу. Он первым увидел, что массовая организация российского пролетариата определенно невозможна по причине слабого развития капитализма в России. Революция, которая произойдет в будущем, будет не столкновением пролетариата с буржуазией, подобно тому, какое уже подготавливалось в Западной Европе, считает Ткачев, в ней разрешится веками назревавший конфликт между порабощенным народом и деспотическим правительством. В качестве субъекта революции он называет отнюдь не большинство, а меньшинство, группу заговорщиков, профессиональных революционеров. Чуждым марксизму надо признать убеждение Ткачева — хотя он и величал себя первым российским марксистом, — что Россия в своем развитии минует капиталистическую демократическую фазу и реакционная монархия сразу превратится в свободную коммунистическую страну. Эти взгляды Ткачев проповедовал в журнале «Alarm», который издавал в Женеве в 1875—1881 годах.

Другой предшественник Ленина, С. Нечаев, — не теоретик, а практик революции и агитатор, отмечает Бердяев, и затем подчеркивает, что Нечаев был абсолютно аморальным типом, не останавливавшимся ни перед каким преступлением и считавшим вполне естественным для революционера применение обмана, грабежа и кровавого террора. Руками одного члена партии Нечаев совершил убийство другого товарища, который часто ему возражал. По его мнению, профессиональный революционер лишен каких бы то ни было привязанностей — к отцу и матери, к жене и ребенку, у него нет, разумеется, и никаких моральных обязательств. Его долг — служить революции и быть постоянно готовым к смерти, а за это ему дано право устранять любого, кто встанет на его пути.

Сила внушения у Нечаева была уникальная. Находясь в одиночном заключении в Петропавловской

крепости, он сумел переманить своих охранников на сторону революции и даже убедил их передавать от него политические приказы подпольным террористическим организациям.

Отношение Бердяева к этим двум революционерам, пожалуй, еще двусмысленнее, чем к Ленину. Оно варьирует от восхищения до презрения, от зачарованности до ужаса. Иной раз зачарованность сильнее, чем следовало бы. Если учесть, что Нечаев в своем «Революционном катехизисе» призывает к борьбе с Богом, ликвидации монастырей, освобождению женщины от рабства супружества, к воспитанию детей силами государства, то просто диву даешься, обнаружив, что Бердяев называет этот «катехизис» книгой своеобразного аскетизма, руководством к «духовной жизни» революционера. Ни о какой духовности в бердяевском понимании, то есть ни о каком трансцендентном мире у этих предшественников Ленина решительно речи нет и быть не может.

Личность как важнейшая основа социальной этики Бердяева

В большинстве своих сочинений Бердяев подробно занимался исследованием большевистской революции и диалектического материализма в его понимании, во-первых, Марксом и Энгельсом, во-вторых — Лениным. Тем не менее основательно продуманной и применимой на практике политической теории у него нет. Государственным деятелям и политикам его книги не дадут полезного совета. Неприменимость любых государственных, общественных и экономических идей Бердяева связана с его философией неудачи, с парадоксальным тезисом о том, что человек как творение Божие скорей всего

достигнет совершенства, если потерпит неудачу как творец в какой бы то ни было области.

Теория неудачи никоим образом не ограничивается уже рассмотренными нами областями культуры — искусством, философией и наукой. Бердяев относит ее и к социально-политической и даже экономической области. Отсюда, однако, проистекают большие сложности, ибо неудача художника затрагивает лишь его самого и более или менее узкий круг его сторонников. Меж тем неудача государственного деятеля или политического вождя может ввергнуть в страшные несчастья целый народ, а при определенных обстоятельствах — и не один, а многие, как это и было, например, в случае с Керенским и его неудачами в политике. Как ни странно, этого отличия Бердяев не разглядел с достаточной ясностью.

Положительный смысл эстетики неудачи следует в первую очередь из того, что Бердяев трактует ее также и как «эсхатологическую мораль». Всякое моральное действие, считает он, имеет своей целью разрыв с земным миром, разоблачение его неустройства и греховности и — именно в этом и заключается эсхатологический аспект бердяевской этики — конец мира сего. Но так как коллективные действия государства, общества и экономики коренятся в решениях и поступках отдельных людей, то само собою разумеется, что и люди, коль скоро им свойственны моральные побуждения, свои усилия направляют к конечной цели — к концу мира.

Чтобы правильно понять смысл бердяевской этики, нужно вспомнить его концепцию, согласно которой дух, сознаваемый и ощущаемый человеком в глубинах своего «я», тождествен всему бытию, какое есть в мире, и что представления об ином, отдельном от человека бытии произвольны и иллюзорны. Иллюзорное бытие, то есть мир, в котором мы живем, воз-

никает, по мысли Бердяева, вследствие греховного распада исконного единства духа и бытия. Бытие как бы изгоняется из человеческого «я», поэтому дух превращается в субъекта, а изгнанное бытие — в объективированный, мнимый мир.

Таким образом, задача эсхатологической этики состоит в осмыслении объективации бытия и возвращении объективированного мнимого мира в пределы «я», которое все еще обладает связью с духом, но чуждо бытию. Отсюда следует, что эсхатологическая этика должна достичь двух целей. Во-первых, признать, что объективированный мир бытия — это царство теней, царство смерти, во-вторых, подготовить воскресение в духе. Исходя из этой религиозной, вернее, христологической идеи — ибо соединение духа и бытия и составляет сущность богочеловека Христа, — объясняются упомянутые требования к творческому духу: освобождение любви как акта, осуществляющегося в области трансцендентного, от всех государственно-церковных регламентаций, истолкование неудачи художника как теургического созревания художника, отрицание логики — болезни бытия, борьба с метафизически отчужденной, почитающей государство катафатической теологией и защита погруженной в мистическое молчание апофатической теологии.

Как будет показано ниже, помимо этих требований, предъявляемых к творчеству, есть и еще одно: все государственные и общественные объединения должны быть духовными сообществами людей. Их основой Бердяев называет личность, причем личность он строго отделяет от понятия индивидуума. Особенно подробный анализ личности как основы социальной жизни представлен в книге, вышедшей в 1930 году на русском языке и до сего дня не переведенной на немецкий. Она озаглавлена «О рабстве и свободе человека».

Все существенно важное о понимании Бердяевым личности мы уже изложили в связи с его непонятным утверждением, что Ленин был личностью. Остается добавить сюда радикальное определение, которое, собственно говоря, определением и не является (дескать, личность — это загадка), и еще некоторые соображения Бердяева о месте личности в космосе и ее отношениях с Богом. Как высоко ставит Бердяев значение личности для всего мира, явствует из следующих слов: «Когда личность вступает в мир... то мировой процесс прерывается и принужден изменить свой ход, хотя бы внешне это не было заметно». Столь высокое значение личности и факт ее господства в мире Бердяев объясняет, предположив, что «личность не есть часть универсума, универсум есть часть личности...» Поэтому в жизни личностью не могут руководить ни закон, ни даже Бог. Любые причинно-следственные связи в отношениях между Богом и человеком просто немыслимы. Бог — не объект, вновь и вновь повторяет Бердяев свою заветную мысль, Бог — субъект, с которым человек как личность может соединиться в глубине своей жизни.

Будучи экзистенциальным центром, личность обладает особой чувствительностью, особым даром испытывать чувства, прежде всего — чувство страдания: «Ничто в объектном мире: ни нация, ни государство, ни общество, ни социальный институт, ни церковь — этим чувствилищем не обладают. <...> Личность, — продолжает Бердяев еще решительнее, — не только способна испытывать боль, но в известном смысле личность есть боль».

Страх боли, по мнению Бердяева, и удержал многих людей, по крайней мере бессознательно, от борьбы, необходимой для созревания личности. Они предпочли жить, оставаясь индивидуумами, в объективированном мире.

Совершенно особую важность для бердяевской концепции имеет та мысль, что личность глубочайшим образом связана с памятью, с платоновским «анамнезис», со «священной памятью» Гёльдерлина. Без этой онтологической памяти невозможна верность человека самому себе и другому человеку. Единство человеческого бытия и судьбы также заключено в этой памяти. Бердяев замечает, что подобные мысли им будут повторены еще не раз. И действительно повторяет их, обращаясь к высшим и последним проблемам — смерти и бессмертию.

Со всем сказанным выше связаны некоторые, чисто фрагментарные по форме, но очень важные по существу замечания Бердяева. Это и его отграничение своего взгляда от воззрений других философов, это и конкретизации его социальной этики. Типично западническая и даже, как уже не раз отмечалось, протестантская черта концепции Бердяева — его твердое убеждение, что понятие личности обладает смыслом только по отношению к отдельному человеку. Близкое славянофилам, но особенно близкое современнику Бердяева, крупному историософу Карсавину, представление о симфонической личности, то есть коллективе, каким является, например, церковная паства или русская хозяйственная и бытовая община, она же «мир», которая известна также и в Европе, у Бердяева вызывает резкие возражения. Оно ему абсолютно чуждо.

Индивидуалистический оттенок его персонализма столь ярок, что даже в книге солипсиста Макса Штирнера «Единственный и его достояние» Бердяев находит положения, которые признает правильными: несмотря на ложность штирнеровской философии, в его книге есть некоторые экзистенциально понятые, персоналистские истины. Хотя «единственный», конечно же, не является личностью, ибо у него нет ни

связей с ближними, ни устремленности в трансцендентальную область, он все-таки в одном определенном смысле может быть признан личностью, так как он несет в себе признаки универсума или микрокосма и потому «весь мир» воспринимает как свое достояние.

Немногочисленные конкретные идеи социальной философии Бердяева вращаются, как он сам выразился, вокруг необходимости связать друг с другом два мотива его переживаний: во-первых, свойственное ему, как аристократу, утверждение примата несотворенной свободы личности над любым бытием и, во-вторых, социалистическое требование предоставления каждому, даже самому последнему, ничтожному человеку права на достойную жизнь. Весьма странно, но для Бердяева опять-таки характерно, что он воспринимает эти, в сущности, неотъемлемые друг от друга чувства как две враждующие между собой силы, а их сочетание описывает как столкновение своей «влюбленности в высший мир» и своей причастности к униженному миру страдания.

Если попытаться сформулировать социальную теорию Бердяева, вполне ясную в плане философского содержания, но лишь слегка намеченную в плане практического применения, то можно сказать, что Бердяев представлял социализм — укорененный в религии, окрашенный аристократизмом, ориентированный на персонализм, сугубо враждебный капитализму и демократии, гуманный социализм.

Персоналистической социальной этике в общефилософском миросозерцании Бердяева принадлежит почти центральное место, поскольку она теснейшим образом связана с его учением о смерти и бессмертии. Будь человек только творением природы, живым существом, родившимся от отца и матери, и не будь он, кроме того, личностью, Богом созданной из инди-

видуума, проблема смерти вообще не возникла бы, считает Бердяев. Не было бы и страха перед уходом в Ничто, так как в посюстороннем мире природы есть изменение, распад, образование чего-то нового, но нет никакого Ничто, никакого небытия.

Страх смерти и связанное с ним притязание на бессмертие, согласно Бердяеву, свойственны лишь сотворенной Богом личности. Личность, и только она, изведает смерть, то есть разрыв своих связей с миром. Но этот разрыв — не исчезновение внутренней (духовной) личности, а исчезновение мира в ней, ибо «нет разницы в том, что я исчезаю из мира и что мир исчезает для меня».

Тема личности, смерти и бессмертия бесконечно занимала мысли Бердяева, ее он рассматривает и на разные лады обсуждает в своих книгах. Поскольку формулировки он всякий раз находит новые, изложить его взгляды на смерть непросто.

С одной стороны, в смерти Бердяев видит корень всего зла: «Всякое зло может быть сведено к смерти. Убийство, ненависть, злоба, разврат, зависть, месть есть смерть и сеяние смерти. <...> Никакого другого зла, кроме смерти и убийства, и не существует». Жизнь безгрешная есть жизнь бессмертная. Онтологическое зло смерти — «ее вражда к бытию, ее попытки вернуть творение к небытию». Подобно Георгу Зиммелю, которого он цитирует, Бердяев понимает смерть не только как конец жизни, но и как предпосылку всех человеческих переживаний: «Жизнь есть непрерывное умирание... постоянный суд вечности над временем».[1] Особенно беспощадны его высказывания не там, где речь идет о чуждом страстей прозябании, когда всем заправляет слабость, а там, где на первый план выходят значи-

[1] Все цитаты в этом абзаце — из работы «О назначении человека» (ч. 3, гл. I).

тельные, великие события нашего существования: таковы прежде всего судьбы любящих; по мнению Бердяева, их сумел раскрыть уникальный гений Рихарда Вагнера во втором действии «Тристана и Изольды».

Негативному взгляду на смерть Бердяев противопоставляет иной, однако диалектически глубоко родственный ему взгляд. Его разделяют, конечно, далеко не все, его могут понять и прочувствовать только личности. Как раз гнетущий страх смерти, невозможность смириться с нею, понимание того, что корни смерти греховны, «ибо смерть есть искупление греха», и стыд, сопровождающий это сознание, — во всем этом Бердяев усматривает знаки принадлежности человека к трансцендентному миру. Поэтому ужас перед смертью он считает духовным актом, а победу над смертью — духовной победой, в которой каждый человек должен быть уверен, если он сознает, что не является объективированным предметом среди всех прочих предметов мира, но, исходя из своего экзистенциального опыта, сознает свою принадлежность к трансцендентному царству. Для того, кто является личностью, мысль о полной своей гибели и о возможности приятия этой гибели совершенно непостижима. Веру в бессмертие дает Бог, совершая акт сотворения личности.

Историей различных учений о бессмертии Бердяев также занимался, прежде всего в книге «Экзистенциальная диалектика»; занимался, правда, не очень подробно, но все же показал своеобразие соответствующих христианских теорий. Разумеется, он резко отрицательно относится к идеалистическому учению о бессмертии идей и ценностей. Не менее чуждо ему и представление о том, что страха смерти можно избежать благодаря связи с человеческим сообществом, или достигнув блаженства на земле, или исполняя свой этический долг по отношению к ближним.

Этот социальный пантеизм, близкий к воззрениям Толстого, Бердяев не приемлет.

Античное учение о бессмертии он критикует за то, что оно сулит бессмертие лишь части человека, его душе, но не всему человеку. Мистическое учение о соединении с Богом — хотя в некоторых отношениях оно Бердяеву очень близко — он порицает за отсутствие убеждения в бессмертии личности: личность исчезает в Боге, такова суть этой мистики.

Стремясь вскрыть внутренние связи между христианством и другими, прежде всего дохристианскими, религиями, Бердяев отмечает, что религия Заратустры и иудаизм II века, в отличие от верований античности, не только предполагали бессмертие души, но и воскресение плоти. Здесь он усматривает пророчества о будущем христианстве, которое в ходе своей истории сформировало веру в бессмертие. Учение церкви о жизни после смерти Бердяев, разумеется, не принимает безоговорочно, он придает ему очень характерные личные черты. Бердяев, как и Н. Ф. Федоров, почитаемый им русский философ, убежден, что человек, коль скоро он личность, должен бороться за свое бессмертие. Вот одно из характерных высказываний «Экзистенциальной диалектики»: «Бессмертие есть не человеческое и не божественное только дело, а дело богочеловеческое, дело свободы, и дело благодати, дело, совершающееся снизу и сверху». (Свобода — причина низкая, так как она не создана Богом, а обретена Им в бездне.) «Неточно думать, что человек есть по природе натурально бессмертное существо, и также неточно думать, что человек лишь сверху, от божественной силы получает свое бессмертие». Участие человека в его вступлении в бессмертие предполагает правильное сознание, то есть необъективированное, экзистенциально целостное, нерасколотое, не состоящее из элементов, а значит, и не распадающееся на

элементы. Бердяев подчеркивает, что в этом сознании важнее всего память и воспоминания. В земной жизни человек страдает, так как забывает даже то, что ему было дорого и мило, но еще он страдает, так как не может забыть дурное, которое его мучает снова и снова. Эти две формы страдания не войдут в бессмертие, ибо «бессмертие есть просветленная память». Умерший на земле и бессмертный в потустороннем мире, несомненно, сохраняет свои воспоминания; это для Бердяева очевидно потому, что сущность личности состоит в ее любви к Богу и к ближним, которых она любит в Боге, с которыми и после смерти не может расстаться, не утратив при этом своей личности. Разумеется, Бердяев понимает бессмертие как бессмертие целого человека, как господство духа над душою и телом. Христианство, снова и снова подчеркивает он, возражает против учения спиритуалистов о бессмертии души. Оно верует в воскрешение всего человека, в воскрешение и его тела. Природного бессмертия нет. «Воскресить умерших может лишь Христос, для дела воскрешения нужна прежде всего искупляющая благодать Христова».

Читая эти философские медитации, трудно удержаться от вопроса: не впадает ли сам Бердяев в то заблуждение, которое ставит в упрек египтянам? Считая бессмертие зависимым от религиозно-этического долга, не исключает ли он тем самым возможности признать бессмертными всех людей? Настоящее разъяснение этого вопроса найти в книгах Бердяева нелегко. Но ответ есть, и он вполне ясен. Приведенный выше отрывок — где Бердяев признает бессмертие человека только в Христе, следовательно, допускает, что бессмертие не может быть даровано убежденным атеистам или тем, кто не признает Христа, — завершается такими словами: «Хотя бессмертие человека я связываю с верой в Христа, я никоим обра-

зом не придерживаюсь того мнения, что воскрешения удостоятся лишь те, кто сознательно верили в Христа. Проблема глубже: Христос существует и для тех, кто в Него не верует».

Крайне важное значение для бердяевского учения о бессмертии имеют его многократные возражения против представления, что бессмертие — жизненное пространство человека, которое Бог дарует ему после смерти. Это представление совершенно неверно, считает Бердяев, у будущего нет ничего общего с вечностью: будущее пребывает во времени, вечность же — вне времени. В будущем никогда не царит вечность, а только «дурная бесконечность». За всеми бердяевскими представлениями о смерти и бессмертии ясно слышно слово ангела из Откровения Иоанна: «Времени не будет». Жизнь в вечности — это, по Бердяеву, жизнь во вневременном духе, который в любой миг может излиться в посюсторонний мир и все в нем изменить.

Несколько проясняет представления Бердяева о бессмертии его предположение, что человек, если бы он достиг полной одухотворенности и благодаря одухотворенности обрел независимую власть над природой, душой и телом, то вовсе не заметил бы физического события своей смерти, находясь на пути к вечности. Это преодоление смерти посредством отрыва ее от объективированного мира и отнесения к экзистенциальным глубинам духа — который тем самым становится открытой в бессмертие дверью — отнюдь не избавляет христианина от страха смерти. Вера в бессмертие — не утешение и не привилегия верующих. Мало того, Бердяев считает вполне ясным, что истинные христиане в минуту слабости могут завидовать атеистам, для которых нет никакой жизни после смерти. Для атеиста все кончается со смертью тела, и настает великий покой небытия. Христианин же боится Страшного Суда, ада, вечных мук.

Заключительная глава книги «О назначении человека», в первом разделе которой обсуждается проблема ада, — одна из самых личных и самых трудных из всего, что принадлежит перу Бердяева. Свои мысли он представляет в виде теологических и религиозно-этических размышлений, однако они так глубоко внедряются в проблемы психологии и вопросы личного исповедального характера, что, изучив их, приходишь, скорее, к углубленному пониманию человека Бердяева, но не к решению теологической проблемы смерти и бессмертия.

Естественным образом проистекает из эсхатологического характера его этики то, что Бердяев первым делом яростно атакует массовые и примитивно-богословские представления об аде как месте пребывания грешников после смерти. Представителями этого «возмутительного» и «пошлого» взгляда Бердяев называет величайшего учителя и величайшего поэта католического мира — Фому Аквинского и Данте. Сам Бердяев считает, что ад вовсе не действительность, ожидающая человека в потустороннем мире. Для него слово «ад» есть «лишь символ» мучительных состояний, которые человек переживает во внутреннем пространстве своего «я». Ад — это внутренняя ситуация человека, и понять ее можно лишь исходя из самого человека, из его «субъективного». Если бы дело обстояло по-другому и ад был некоей основанной Богом судебной институцией, то поневоле пришлось бы прийти к религиозному возмущению против Бога. Бердяев наотрез отказывается принять ту мысль, что Бог с самого начала включил ад в свой план творения и тем самым предоставил дьяволу большую область для размещения его колонии грешников. Об этой возмутительной идее Бердяев пишет в величайшем волнении, прежде всего он возмущен «христианскими садистами», которые, гордясь своими добродетелями, соглашаются во имя Христа с су-

ществованием адского карательного заведения. По его мнению, такое представление об аде решительно несоединимо с верой в Бога. Бог, который постоянно подвергает мукам свои творения, уже не отличим от черта. Этому недопустимому представлению об аде Бердяев противопоставляет другое представление, глубоко основанное в мистических безднах его учения о свободе. Ад, как ни странно это звучит, есть «моральный постулат свободы». Его оправдание следует искать не в требовании справедливости и не в этической необходимости призывать грешников к ответственности, но в предотвращении угрозы того, что люди могут быть насильно приведены к добру и насильно загнаны в рай. Человек должен находиться между добром и злом, между раем и адом, чтобы, не испытывая влияния с чьей-либо стороны, даже со стороны Бога, познавать и подтверждать духовный аристократизм первозданной свободы. Человек, чтобы чувствовать себя полностью свободным, должен иметь возможность предпочесть ад любому раю.

Но что такое ад? Ответ на этот вопрос, который Бердяев дает в разнообразных формулировках и выражениях в той же главе об аде, венчает утверждение, что ад есть «фантасмагория, кошмарное сновидение» человека, замкнувшегося в своем «я». Бердяев пишет: «Ада нет нигде, кроме как в несуществующей отдельно от всякой объективности, замкнутой в себе, не способной к трансценденции субъективности». Более основательно определение, а вернее, описание субъективности ада связано с бердяевским пониманием личности. Ад — это распад богоданной личности, утрата целостности, внутренней гармонии, наконец, это потеря возможности и даже самой воли разорвать гнетущее кольцо одиночества.

Для понимания бердяевского ада необходимо внимательно отнестись к его словам о том, что человек испытывает адские муки лишь до тех пор, пока во

мрак его одинокого «я» проникают хотя бы слабые лучи божественного света. Как только он погаснет, все муки прекращаются, — это знак того, что человек опустился в абсолютное ничто. Однако нельзя возлагать ответственность за это на Бога. Человек сам покоряется адским мукам, если терпит поражение в своей борьбе за Бога, если смиряется с тем, что иррациональная свобода, когда-то провозгласившая свое согласие с божественным актом творения, привела его, человека, на край несотворенного ничто, в котором бурлят темные страсти, снедающий страх, соблазнительные мечты, искушения и возмущение, а бурлят они там потому, что им закрыт выход в вечность.

И ад и рай пребывают не во времени, а в вечности. Но вечность может предстать человеку в любой момент, если только ему удастся сбросить с себя оковы времени. Всю эту принципиально важную терминологию Бердяев применяет непоследовательно — там и сям мелькают утверждения: дескать, рай у человека в прошлом, ад же ждет его в будущем. «Человек вспоминает о рае в прошлом... он мечтает о рае в будущем, в конце вещей, и вместе с тем с ужасом предчувствует ад. <...> Выходит, как будто бы все приобретение и обогащение мирового процесса в том, что к раю прибавляется ад. Ад и есть то новое, что явится в конце мировой жизни. Рай же не новое, рай есть возврат. Но как печален для человека возврат к раю, — восклицает Бердяев, — после того как человечество разделилось и часть его отпала в ад. <...> Цена ада оказалась ценой человеческой свободы». Глубочайшие размышления об оправдании ада Бердяев находит у Достоевского. Для этого писателя мыслимым является лишь такой рай, который приобретается ценой адских мучений. Если бы человек получил рай как некий дар и вдобавок не знал бы о возможности попасть в ад, то такой рай, по Достоев-

скому, с которым Бердяев полностью согласен, оказался бы принуждением к блаженству, а это может уготовить человеку только антихрист, «ибо Христос есть прежде всего свобода». Отсюда для Бердяева следует «антиномически иррациональное» и даже двусмысленное отношение к грехопадению. С одной стороны, это откровение свободы, с другой же — искушение свободы; с одной стороны, уход из рая исконно естественного (природного), еще не затронутого трагедией духа, с другой же — потеря свободы, порабощение человека низшими силами природы. Тем самым грехопадение есть, с одной стороны, отрицание смысла жизни, а с другой — подлинный носитель ее смысла. Представление, да хотя бы только желание вернуть человечество в изначальный рай Бердяев считает не только невозможным, но и прямо противоречащим этике, так как рай начала был лишь природным феноменом, а рай будущего должен быть царством духа. Первоначальный рай ничего не ведал о Богочеловеке Христе, рай будущего можно представить себе только как царство Христа.

Важная черта бердяевского представления о рае — то, что конечный рай он считает не осуществлением добра, а триумфом красоты, преодолением ею противоположности между добром и злом. Такой рай — по ту сторону добра и зла. Пока человек пребывает в греховной жизни, по сию сторону границы добра и зла, он решительно не может достичь рая: райские цветы осеняют и расположенный по соседству ад. Лишь красота возвышается над борьбой добра и зла, поэтому рай должен быть осуществлением красоты.

Рай красоты Бердяев живописует с помощью многих образов, вообще-то в его книгах это большая редкость. Красота природы, свет солнца, мерцание звезд светлой ночью, незапятнанные снежные вершины гор, моря и реки, леса и поля — все это рай и в то

же время воспоминания о нем. Бердяев считает такими указаниями и воспоминаниями также и совершенные произведения античного искусства. Рай окрылял и вдохновенные восторги великих поэтов. Бердяев пишет о Пушкине, что искусство его — не языческое и не христианское, оно — райское.

Излагая бердяевскую философию искусства, я подчеркнул, что его эстетика обладает чисто этическими чертами. То же самое можно утверждать и относительно его учения о рае. Он пишет, что мы подходим к представлению о рае ближе всего, когда мыслим его как красоту, что красота его возникает благодаря победе укорененного в Боге духа над сознанием — разорванным, распавшимся, доведенным меонистской свободой на край небытия, одиноким. При таком истолковании красота глубоко погружена в религиозно-этическое сознание.

Исходя из главного своего убеждения — что райское блаженство неотделимо от христианства, Бердяев мужественно и твердо помещает в центре рая крест и распятие. Чтобы одержать победу над злом, добро должно допустить свое распятие. Добро не должно со спокойным сердцем обрекать злых на вечные муки, поэтому оно должно принять свой крест. И добрые вместе с Христом сходят в ад, чтобы освободить тех, кто там томится. Но освобождение не должно быть насильственным. С этими идеями Бердяев связывает рассуждения, в которых вновь подчеркивается христологический характер его мистики. Он пишет: «Ни Бог, ни человек не могут изнасиловать злых и принудить их к добру и райскому блаженству. Но Богочеловек, в котором таинственно соединяется благодать и свобода, знает тайну освобождения злых». Освобождение (вот очень оригинальная мысль) не может быть, однако, и приведением злых к добру, которое прежде, в результате грехопадения, было побеждено злом: «Злые и нахо-

дящиеся в аду могут быть приведены лишь к сверхдобру, т. е. введены в Царство, лежащее по ту сторону добра и зла...» В основе спасения злых из ада лежит двоякое понимание добра. Посюстороннему добру, которое противоположно посюстороннему злу и включает в себя оценку и суд, Бердяев противопоставляет другое понятие добра. Оно не оценивает и не судит. Находясь на вершине жизни, оно изливает во мрак творческий свет. Это сверхвысокое добро и есть красота, которая, по мысли Достоевского, спасет мир.

Как уже отмечалось, Бердяева, по его собственному признанию, всегда мучила только метафизическая проблема зла, но не прегрешения человека, ведь на каждую евангельскую заповедь человек может, по крайней мере бессознательно, возразить, задав вопрос: почему же мир создан таким, что в нем нельзя не грешить? К этой религиозно-философской тенденции оправдания грешника у Бердяева примешивается очень русская нота анархизма. Во всех его сочинениях сквозит откровенное презрение к понятию закона. Им объясняется и его враждебность по отношению к библейским фарисеям, и не меньшая — к демократическому правовому государству, а также и его прирожденная симпатия к революционному поведению во всех сферах жизни. Будь на то его воля, Бердяев назначил бы более суровые кары за соблюдение государственных законов, чем за их нарушения. Преступники всегда были ему симпатичнее, чем добродетельные и смиренные типы. В учении об аде и рае, как и в учении о двух формах добра, эти чувства и мысли выразились особенно ярко. Бердяев страстно и гневно обрушивается на христианских защитников идеи ада. А вот злых, находящихся в аду, ни единым словом не порицает. Более того, адские муки, считает он, облагораживают, ведь это муки, которые человек претерпевает в своей борьбе за Бога; не в силах

выстоять в ней, он теряет спасительную целостность, замыкается в одиночестве и погружается в несотворенное небытие. Это трагическая вина, но не преступление, даже не злой поступок, а отсюда следует, что томящиеся в аду не должны принуждаться к возвращению в посюстороннее добро: минуя посюстороннее добро, они возносятся в небесное блаженство райской экзистенции. Рай, пишет Бердяев, это творческий взлет в вечность, в нем исчезает все тягостное, вся раздвоенность и все оковы. Этот творческий полет проходит в такой сфере, где нет противоположности добра и зла, — сфере метаисторической трансценденции, где осуществляется — хоть и омраченная страданием — любовь, не знающая различия между добром и злом. Этика творчества, последний этап которой представляет собой этику рая и ада, осуществляется в хилиастическом порыве к эону, а эон находится на границе времени и вечности, и в нем смягчается все ожесточение нашего мира. Эти идеи еще раз свидетельствуют о явственно динамическом характере бердяевского мировидения.

Короткий рассказ о жизни Бердяева в начале этого очерка я завершил тем, что попытался объяснить причины его уникального мирового успеха, каким не может похвалиться никто другой из современных русских философов. Я объяснил этот успех тем, что Бердяев явился фигурой, стоящей на границе между Востоком и Западом, между старой Россией и новой, между христианством и большевизмом, Ницше и Достоевским, и явился он Западу, чтобы дать истолкование мучительной загадки большевистской революции. Ведь в этой революции европейский марксизм приобрел азиатские черты (по мысли Каутского) и революционный коммунизм был втиснут в жесткие формы абсолютизма, присущие свергнутой российской монархии. Нельзя упускать из виду

и того, что большевики, несмотря на свою ненависть к христианству (а может быть, как раз по причине этой ненависти), в самом центре революции оставили христианскую идею — принялись заново строить Божий мир, отрицавшийся Карамазовым, только возводить его они принялись философским молотом Ницше.

Но помимо этих причин успеха Бердяева мне кажется существенной еще одна, историко-философская.

Книги Бердяева начали появляться в Европе в то время, когда немецкий идеализм, прежде всего Гегель и неокантианство, уже утратили ведущую роль. Требование прозрачной ясности мышления и приведения идей в стройную систему уже не отвечало духу эпохи, которая все больше утопала в беспорядке и мраке. На месте идеализма воцарились феноменология Гуссерля и экзистенциализм. Приглашенный в Гейдельберг всемирно известный Риккерт однажды пожаловался мне: мол, Ясперс, который вообще не философ, пользуется у студентов большей популярностью, чем он, представляющий великую философскую традицию немецкой мысли. Не лучше было и положение Гуссерля, настоящего философа, по сравнению с его учеником Хайдеггером.

Экзистенциалистом, в смысле принадлежности к школе, Бердяев никогда не был. Сам стиль и характер его философствования, глубина его мистического переживания и импрессионистический произвол высказываний были не просто чуждыми, но прямо враждебными тому, что традиционно, что можно передать ученикам, то есть школе. Он и сам не вышел из какой-то школы, не создал и своей. Несмотря на общительность, о которой свидетельствует его успех, Бердяев был одиночкой. Не являясь экзистенциалистом, он все же был мыслителем, который в философствовании исходил из глубин своего пережива-

ния, то есть своей экзистенции. Мне кажется, его пророчества и заявления богаче и оригинальнее, чем то, что мы находим у Хайдеггера, Ясперса или Сартра. Из-за своего революционного неспокойного отношения к Богу, из-за несуразных антиномий своих пророчеств он был, на мой взгляд, удивительно адекватным представителем своего времени, которое отражал и с которым сражался. В его книгах много зорких предостережений и много требований, что позволяет ему с полным правом говорить о профетическом характере своего духа. Главная тема его философии — свобода, которая на Западе оторвалась от своих религиозных корней, а на Востоке, в России, пустила атеистические корни; и это была главная тема его времени.

Думаю, будет правильно и поучительно упомянуть под конец о некоторых упреках, которые предъявляли парадоксам и противоречиям бердяевской мысли в первую очередь его русские критики. Важно убедиться в их справедливости.

Федотов возражает Бердяеву: Бог создал человека; существеннейшее в человеке — свобода, но она-то не создана Богом, а найдена в бездне. Не значит ли это, что Бог не сотворил самой сущности человека?

Нельзя подозревать Бога в том, что он принес в мир зло, однако и на человека нельзя возлагать вину за зло. Ведь, по Бердяеву, зло происходит из несотворенной свободы, и все же мир без свободы, которая по необходимости подчинилась бы добру, — это мир дьявола.

Самое существенное в человеческом бытии и жизни — творческий акт, но все творчество заканчивается неудачей. Тем не менее человек может создать нечто новое не только для себя, но и для Бога. Как же разрешаются, как снимаются эти противоречия?

Еще чаще, чем за противоречия, Бердяева порицали за склонность обобщать свои сугубо личные пере-

живания и использовать обобщения в полемике, опровергая другие мнения.

Спрашивается, возможно ли все это для мыслителя, который ищет объективную истину в своем чисто личном переживании, отвергает доказательство, ибо оно есть метод принуждения, и определяет логику как болезнь бытия?

Защитить Бердяева от этих и подобных им упреков трудно, но нельзя и отнестись к ним слишком легко. Совершенно неверно было бы пытаться как-нибудь логически расшифровать вопиющие противоречия бердяевской мысли, спрятать их под завесой ловких интерпретаций. Также было бы неправильно принять как доказательства его заявления или атаки, даже те, форма которых более убедительна, чем обычно свойственная Бердяеву форма изложения, — по своей природе это не доказательства, да и не могут ими быть.

Бердяев — приверженец веры, вот что главное. Его философия — это вероисповедание, кредо. Отсутствие интуитивного дара рассказчика, а также отсутствие художественного таланта вынудило его выбрать квазифилософскую форму для выражения своих мыслей. Его понятия не являются строгими логическими понятиями, это поселившиеся на территории логики символы, и они не стремятся быть доказательствами, а убеждают лишь путем внушения. Изучение Бердяева обогащает человека, если он всецело доверяет ему. Изучение Бердяева подарит ему более широкое бытие, изменит его бытие. И здесь не нужны разъяснения, это богатство само собой постепенно придет к читателю из мучительной и противоречивой темноты Бердяева.

Не подобает также осуждать Бердяева за страстную полемику с теми, кто мыслит иначе, нежели он. В сущности, он ведь никогда не полемизирует с чьими-то идеями, а всегда нападает на самого оппонен-

та. Он пытается с помощью своих символов показать, что оппонент, находясь в той экзистенциальной ситуации, в которой находится, вообще не может направить свой духовный взор на трансцендентный мир. Бердяев не стремится опровергнуть — ему надо изменить своего оппонента.

Можно, конечно, не принять бердяевской философии; наверное, в каких-то случаях это даже необходимо, ибо в ней, безусловно, есть некоторая опасность для христианского учения и христианской жизни. Но не имеет смысла даже пытаться опровергнуть ее с помощью философии и логической аргументации. Это было бы методологически ошибочно.

Последний раз мы виделись с Бердяевым в Кламаре близ Парижа, это было в 1937 году. В тогдашнем нашем долгом и оживленном разговоре речь шла о Гитлере и той ночи, что нависла над человечеством. Как раз в то время я был отправлен в отставку как «политически несостоятельное лицо», мне запретили писать и выступать, и я приехал из Германии в Париж, надеясь найти работу.

Мы уже попрощались, я вышел за садовые ворота и из-за забора помахал рукой Бердяеву. Он сидел на скамейке, вид у него был бесконечно одинокий и потерянный. На мой жест он не ответил. Казалось, он был уже за пределами сего мира.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Русский европеец

Отметив появление лирики символистов беспощадной критикой и крайне ироничными пародиями на Брюсова, Соловьев тем не менее использовал метод символистического познания как при построении своей метафизической системы, так и в лирике.

Бердяев, как было показано выше, сознательно применял этот метод и тщательно его исследовал, несмотря на свою неприязнь к вопросам методологии. Однако истинным основателем и глубоким теоретиком символизма следует признать Вячеслава Иванова; в ряду других теоретиков был, например, и Андрей Белый, о котором еще пойдет речь.

Прежде чем перейти к изложению мировоззрения Иванова, прошедшего путь от буйного культа дионисийства через отречение от античности — к христианскому гуманизму, я попытаюсь, пусть даже в самых общих чертах, дать читателю представление о его жизни и личности.

Из тех пяти фигур, с которыми я хотел бы познакомить Западную Европу, Иванов по происхождению был наиболее русским, но по своим духовным устремлениям мог с бо́льшим правом, чем другие, считаться питомцем западноевропейской культуры.

Вячеслав Иванов родился в 1866 году в сердце России — Москве. Он был на тринадцать лет моложе Соловьева и на восемь лет старше Бердяева. Его отец, землемер, был типичным «шестидесятником», то есть убежденным атеистом, а мать, как рассказывает поэт в своей поэме «Младенчество», была внучкой священника и дочерью сенатского чиновника в Кремле. Умнейшая женщина с широкими духовными интересами, прежде всего она была страстно верующей. Семья Иванова жила в собственном домике в идиллической части Москвы, недалеко от Зоологического сада. Мальчику доводилось часто слышать волчий вой и время от времени видеть, как носорог пытается просунуть рог через решетку. Отец умер, когда Вячеславу было пять лет. Мать отдала сына в классическую гимназию, которую он закончил с золотой медалью. Затем он поступил на историко-филологический факультет Московского университета, где уже на начальных курсах получил премию за успехи в древних языках. Московские профессора вполне одобрили решение Иванова продолжить обучение в Германии и посоветовали ему поехать в Берлин. Там он встретил очень теплый прием у знаменитого историка Моммзена. Годы спустя Иванов писал о нем: «Я восхищался каждым, всегда внезапным и нетерпеливым, движением этого тщедушного старика, в котором мысль и воля сливались в одну горячую энергию, каждою вспышкою его гениального и холерического ума... Нередко и на лекциях, и в беседе с участниками семинария обращался он к своей постоянной мысли о том, что вскоре должен наступить период варварства, что надлежит спешить с завершением огромных работ, предпринятых гуманизмом девятнадцатого века».[1]

[1] Из «Автобиографического письма».

В 1891 году, закончив девять семестров и получив множество полезных советов от историка Отто Гиршфельда, Иванов отправился в Париж, чтобы самым тщательным образом продумать свою диссертацию и написать ее на латыни, кроме того, он хотел хорошо изучить Лувр. С собой Иванов носил томик Ницше, о котором тогда начинали говорить в Европе. После краткой поездки в Англию он решил, хоть и сомневаясь в том, насколько достоин этого, поехать в вечный город — Рим, где собирался заняться археологией и завершить свой научный труд. Диссертация встретила горячее одобрение Моммзена, который предложил Иванову защитить ее в Берлинском университете. Но Иванов увлекся другими проблемами. Восхищение философией Ницше побуждает его заняться глубоким изучением эллинистической культуры и прежде всего культа Диониса. В это же время в нем проснулся поэтический дар и осознание того, что он поэт. Стихотворения Иванова без его ведома показали в Москве Соловьеву, который определил наличие в них того, без чего не бывает поэтического творчества, — безусловную самобытность. Соловьев посоветовал отдать стихи в один из крупных журналов.

В следующем году Иванов снова много путешествовал: год провел в Греции, побывал в Египте и Палестине, но и неоднократно ездил в Россию.

Летом 1900 года он в последний раз посетил Владимира Соловьева, который, незадолго до смерти, уделил ему внимание и похвалил его первый томик стихотворений и особенно название — «Кормчие звезды». Книга была опубликована в 1903 году и сразу обратила внимание на нового поэта: его признали «настоящим». В том же году Иванов читает курс лекций о дионисийстве в парижской Русской высшей школе общественных наук, которая была создана профессором М. Ковалевским для русских слушате-

лей. Лекции имели большой успех. По просьбе Мережковского Иванов предоставил их для журнала «Новый путь», где они и публиковались непрерывно в течение целого года (1904). Лекции были написаны превосходным языком и представляли собой глубокое исследование, проникающее в сущность дионисийской психологии, прежде всего в мистический феномен жертвы. К сожалению, с этими новыми, безусловно интересными, изысканиями познакомились только русские читатели: они не были переведены ни на один европейский язык. В том же 1904 году появился второй сборник стихотворений — «Прозрачность», затем трагедия «Тантал» и несколько журнальных статей по эстетике. Когда Иванов в 1905 году окончательно вернулся в Петербург, его имя было многим уже хорошо известно. Его дом стал одним из главных центров культурной жизни, а он сам — вождем религиозного символизма. Незадолго до начала Первой мировой войны Иванов перебрался в Москву. Там в различных учебных учреждениях он читал свои не всем понятные, но увлекательные лекции по истории литературы, театра и по поэтике. Февральская революция застала его в Сочи (на Кавказе).

Этих скупых фактов биографии, пожалуй, достаточно для того, чтобы объяснить возникновение и развитие в Вячеславе Иванове, потомке чиновника и священника, западноевропейской, преданной античному мифологическому миру души. То, как эти две души в его дальнейшей жизни и творчестве боролись друг с другом, но прежде всего оплодотворяли друг друга, потребует еще более подробного рассмотрения при анализе его духовного творчества.

После многих скорбных потерь и тяжелых расставаний Иванов оказался в Риме, городе, определившем всю его дальнейшую судьбу. В 1924 году, двумя

годами позже, чем Бердяев, он эмигрировал в Париж. Как очень немногим писателям и поэтам, ему удалось, несмотря на все испытания, со спокойной совестью продолжить начатые научные исследования. Под выдуманным предлогом он поехал на юг, якобы с целью инспекции университетского образования на Северном Кавказе, и явился в Баку. Там сохранился еще относительно независимый от Москвы университет, где преподавали хорошие профессора. Он получил место профессора кафедры классической филологии, а вместе с ним возможность издать свою вдохновленную философией Ницше книгу о Дионисе и прадионисийстве. За нее он получил довольно редкую в России докторскую степень. (Чтобы ее получить, сначала было нужно, как об этом писал и Гёте, сдать магистерский экзамен — «магистр и доктор я».[1])

За границей поначалу его ожидала перспектива занять высокооплачиваемую должность на кафедре истории римской литературы в Каирском университете. Но когда стало известно, что Иванов все еще является советским гражданином, ему было отказано. Неудача в Каире обернулась удачей в Павии; там Иванов получил место на кафедре новых языков и литератур в Колледжио Борромео.

В Каире требовалось читать лекции на английском, в Павии — на итальянском. Для Иванова ни то ни другое не представляло сложности, хотя английским он владел в меньшей степени. Он писал на прекрасной, поистине «золотой» латыни. Греческим он владел настолько свободно, что всякий раз, желая выразиться максимально ясно и точно, переходил на греческий. Он был убежден в том, что «каждая мысль, притязающая на значение идеи, должна креститься в прозрачном иордане идей — эллинском

[1] «Фауст» в переводе Н. Холодковского.

слове».[1] На французском, итальянском и немецком он говорил так, что его было не отличить от представителей этих наций. Кроме того, он читал на многих других языках. В Сочи, незадолго до революции (в 1916—1917 годах) Иванов перевел трагедии Эсхила на русский. Несколько лет спустя готовый к печати экземпляр попал в советское государственное издательство, но, поскольку Иванов эмигрировал, так и не был опубликован. Но у Иванова осталась копия, и теперь труд его будет издан в американском издательстве.

В Риме Иванов жил в 1936—1940 годах в старом доме на Капитолийском холме, прямо над продолжением Виа Сакра, улицы, которая долго оставалась погребенной под землей и лишь позднее была раскопана. Кажется чуть ли не символическим, что судьба — можно было бы назвать это случаем, если бы случай не был атеистическим псевдонимом для судьбы, — указала чужеземному страннику такое исторически значимое место в вечном Риме. Дом на Капитолии был снесен в конце 1939 года ради постройки бельведера; тогда совершенно неожиданно внизу под ним открылась Виа Сакра. Иванов съехал со своей капитолийской квартиры за девять лет до того, как его собственная жизнь исчезла в непроглядной тьме смерти. Внезапно представшим взору римским развалинам Вяч. Иванов посвятил одно из самых красивых стихотворений в «Римском дневнике», созданном в 1940-е годы. На первый взгляд, название сборника говорит только о том, что все стихотворения были написаны в Риме. Но можно отыскать в нем и более глубокий смысл, сопоставив сборник со всем поэтическим творчеством Иванова; ведь все великое, что он испытал и создал, связано с Римом.

---

[1] Из статьи «О кризисе гуманизма: к морфологии современной культуры и психологии современности».

Отношение к античному Риму, как упоминалось выше, сформировалось уже в Московском университете, а затем было упрочено на берлинских семинарах Моммзена и О. Гиршфельда. Однако многолетняя учеба в Италии стала главным фактором для укрепления связи Иванова с Римом. Этот город был единственным, который можно было познать в качестве зримого памятника античной культуры, притом не только римской, но опосредованно и греческой; современные Афины для этого не годились.

Насколько важную роль для научного мышления и поэзии Иванова сыграло его длительное пребывание в «языческом Риме», подтверждается, с одной стороны, местом античных мифов в его лирике, с другой стороны — его собственным признанием (в письме к Шарлю Дю Босу) о том, что некоторое время он был пленником языческого гуманизма.

Еще прочнее и глубже сформировались связи Иванова с христианским Римом. В определенной степени положительное отношение Иванова к католичеству было подготовлено его многолетними исследованиями античной культуры. Ибо не подлежит сомнению, что различие между западным католичеством с многогранным богатством его теологических учений и русским православием, внушившим богослову и религиозному философу Хомякову мысль, что христианство вообще является не учением, а единством истины, свободы и морали, всякий раз заново испытываемым во время богослужения, во многом объясняется тем, что русский Восток унаследовал дух Рима в гораздо меньшей степени, чем Запад. Русский философ Шпет, а вслед за ним историк религии Федотов пытались объяснить это тем, что Русь восприняла Священное Писание и различные литургические тексты не на латинском языке, а на превосходном, созданном Кириллом и Мефодием церковнославянском, среди памятников которого, кроме

переводов двух Заветов, нет никаких значимых философских трудов.

Третья ниточка, связывающая Иванова с Римом, носит совершенно другой, более личный, но как раз потому и более прочный характер: это встреча с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, сыгравшая решающую роль в его жизни. Будучи сама талантливой и самобытной поэтессой, она с первого взгляда увидела в Иванове поэта. Сам он до того времени считал себя ученым, хотя и писал с ранней юности стихи. Ранняя смерть этой женщины 17 октября 1907 года не уменьшила, а, скорее, даже усилила ее влияние на творчество Иванова. В 1911 году под названием «Cor Ardens» появился двухтомник лирических стихотворений, посвященный «бессмертному свету» умершей. На этом сборнике, прежде всего на включенном в книгу «Венке сонетов», еще лежит печать раннего периода творчества Иванова. Это торжественно возвышенная, иногда патетически звучащая, в высшей степени образная книга, во многом вдохновленная мифологическим миром античности. Нет сомнений: она была создана еще до того, как Иванов в своей «Палинодии» (1925) задал себе вопрос: «Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?» Уже сам этот вопрос навел Иванова на мысль о святом Иерониме, монахе III века, который раскаивался в своей учености, как в грехе. И Иванов услышал в себе веление: «Покинь, служитель, храм украшенный бесов!» Тогда поэт почувствовал, что совершил духовное путешествие в предгорья Фиваиды, питаясь там «молчанья диким медом и жесткими акридами». За «Палинодией» последовало длительное молчание, которое шестнадцать лет спустя разрешилось столь же глубокими, сколь и простыми стихотворениями — «Римским дневником».

Данную мной характеристику Иванова как человека с глубокими духовными корнями в Западной Европе, которого многие нити связывали с Римом,

ни в коем случае не следует понимать как предательство им России, как духовную денационализацию. Несомненно, ставшие известными слова Достоевского из его Пушкинской речи: «...стать вполне русским... значит только стать... всечеловеком» — не что иное, как преувеличение.[1] Но очевидная способность, не изменяя своему народу, так глубоко вникнуть и вжиться в другой, чтобы обрести при этом как бы вторую родину, — это, конечно, весьма русское свойство. Подтверждением этого служит устоявшееся понятие «русского европейца», которое постоянно используется в русской истории литературы и культурфилософии. Вячеслав Иванов был в высшей степени таким русским европейцем: всецело русским и одновременно всецело европейцем. Он творил, как до него не творил ни один русский поэт, используя редчайшие, известные и практикуемые только в Западной Европе формы. Он писал сонеты, венки сонетов, газели, пробовал себя в «старофранцузском» стиле и избрал (это была первая попытка на русском языке) классический ямбический триметр для своей трагедии «Тантал», классический античный размер, — все-таки не зря он переводил Эсхила.

Кроме западноевропейских форм, Иванов всю свою жизнь использовал русские поэтические формы. У него мы обнаруживаем подражания сказаниям, былинам, сказкам, народным песням, а также пристрастие к старославянским выражениям и старославянским словам.

В последнем, оставшемся незаконченным творении, которое я бегло просмотрел, чувствуется отчетливое присутствие русского духа. Кажется, что античность, средневековье, Возрождение забыты, вытеснены мистически познаваемой Русью. На первый

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30-ти т. Л., 1984. Т. 26. С. 129—149.

взгляд стихотворный эпос напоминает творческую стилизацию русского летописания. Однако это сравнение отнюдь не следует считать намеком на подражательность ивановского творчества. Все, что создавал Иванов, он создавал в своей собственной манере и в своем собственном стиле. То же самое относится и к сочинению, изданному посмертно. Несмотря на архаический язык, из содержания явствует, что этот «роман» некоторым образом подспудно связан с современностью. Я полагаю, что написанный ритмизованной прозой «роман» Иванова можно рассматривать как стилистически и содержательно «остраненную» автобиографию и портретную галерею русской истории. Не подлежит сомнению то, что издание этого «дела всей жизни» (так Иванов сам его воспринимал и называл) даст русской истории литературы и культуры пищу для основательных размышлений.

«Башня»

Уже в последние семестры учебы в Гейдельберге я стал сомневаться в истинности кантовского тезиса о том, что «вещь в себе» (трансцендентный мир) непознаваема. Некоторые личные переживания указали мне путь от трансцендентализма к романтизму, а затем — к мистицизму, от Шеллинга, Новалиса и Шлегеля — к Мейстеру Экхарту и Якобу Бёме. Мои первые опубликованные в журнале «Логос» сочинения (переработанные семинарские доклады) назывались «Трагедия творчества» и «Трагедия мистического сознания». Оба они задумывались не как исторические этюды, а как свободные эссе того рода, который сегодня в Западной Европе называют экзистенциалистским. Эта перемена во взглядах направила меня, тогда еще питомца немецкого университета, на тот же путь, который в России избрали Бердяев и

русские символисты, и прежде прочих — Вячеслав Иванов.

Вернувшись в 1910 году в Москву доктором философии Гейдельбергского университета, я начал активно сотрудничать с издательством «Мусагет», во главе которого стояли поэты-символисты. Вскоре в этом издательстве вышло русское издание международного журнала «Логос», посвященного проблемам культурфилософии. В 1910 году Иванов жил еще в Петербурге. Мимолетная встреча с ним в Москве пробудила во мне желание познакомиться с ним ближе. Подходящий случай представился раньше, чем я ожидал. Религиозно-философское общество, созданное писателем и деятелем культуры Мережковским для собраний религиозно настроенной, свободомыслящей интеллигенции и прогрессивного духовенства, пригласило меня выступить с публичной лекцией. Я с величайшей радостью согласился, а на следующий день после заседания общества отправился к Иванову, жившему в знаменитом шестиэтажном «доме с башней» напротив Таврического сада.

По сей день я помню со всеми подробностями просторную квартиру поэта. Сначала — вход в полукруглую комнату, дверь из которой вела в кабинет Иванова, обставленный старомодной мебелью. Другая дверь вела в темный коридор, который тогда, бог знает почему, напомнил мне катакомбы. Возможно, это были катакомбы души Иванова, присутствие которой я ощутил при входе в его жилище. Во всех комнатах книги, книги, книги: фолианты в старинных пергаментах, маленькие томики ранних изданий немецких, французских и итальянских классиков. Разумеется, были и многочисленные ученые труды. Над полками и между ними гравюры, все больше изображения Вечного города, а также портрет покойной жены Иванова.

Вероятно, я пришел слишком рано или слишком пунктуально (у Иванова была привычка работать

ночи напролет и ложиться только на рассвете), потому что мне пришлось подождать минут десять или пятнадцать, в течение которых я занялся разглядыванием библиотеки.

Есть люди, которых в мемуарах и биографиях, а также в обычных, бытовых письмах изображают совершенно по-разному; к Иванову это не относится. Самые разные люди, как бы они к нему ни относились, одинаково описывают его внешность, за исключением незначительных деталей, что говорит о своеобразии его облика.

Первой мыслью, странным образом поразившей меня при появлении Иванова, была мысль о сходстве его внешности с его стихотворениями. Во всем его облике, в особенности же в почти манерном наклоне головы и мелодическом жесте, подходивших к его высокому голосу и певучему произношению, заключалось, как и в его стихотворениях, нечто старинно-барочное, но в то же время и современно-декадентское, учено-наставническое и не в последнюю очередь — нечто артистически-импровизационное. Ко всему прочему, несмотря на сорокачетырехлетний возраст, он производил определенно юношеское впечатление.

Я собирался на следующий день после своего визита вернуться в Москву, но по предложению поэта остался на несколько дней, думаю даже на целую неделю, у него в гостях. За это время я познакомился с целым рядом именитых писателей, но прежде всего очень много и интенсивно беседовал с самим Ивановым. Другого равного ему мастера философского диалога я не встречал в своей жизни. Без труда завязывались между нами увлекательные беседы, в которых он расточительно раздаривал свои огромные знания, а я с благодарностью их принимал. С легкостью переходил он от эллинистической философии и Данте к Ницше и Дионису, затем к новому христианству и теургическому искусству, задачу которого ви-

дел в том, чтобы высвободить у мира ту скрытую в нем красоту, что одновременно является вечной истиной. Когда разговор заходил об этом, Иванов погружался в свою родную стихию — тему религиозного символизма.

Наряду с удивительным богатством мыслей и внешней красотой формы у ораторского искусства Иванова была еще одна характерная особенность: стиль его речи и даже тон всегда менялись в зависимости от того, о чем или о ком он говорил. О Платоне и Данте он говорил иначе, чем о Гёте и Ницше и тем более — о Пушкине и Достоевском; это был своего рода знак уважения к этим гигантам мысли.

Я беседовал с Ивановым не только о философии и искусстве, но и на другие темы, очень глубокие и чисто личные. Можно считать чудом, что такие беседы смогли состояться при первой нашей встрече. За них я особенно благодарен Иванову. Сблизили нас, вероятно, и наши утраты: он овдовел в 1907 году, а я — в 1908.

«Башня», в которой высоко над Таврическим садом жил Иванов, со временем приобрела для всей образованной России значение всем известного и излюбленного символа. Здесь бился пульс русской духовной жизни. Издатель известного художественного журнала «Аполлон» Маковский — сам талантливый поэт и интересный писатель — в своих воспоминаниях пишет, что вся русская лирика прошла через «башню» Иванова. Поистине, ночные собрания поэтов, живописцев, музыкантов, актеров и некоторых философов в доме вождя религиозных символистов играли роль не только светских вечеров, но и, что гораздо важнее, научных семинаров и критической экспертизы для новичков во всех видах искусства. Значение собственного творчества Иванова нередко недооценивалось, но никто не сомневался в его диагностических способностях, позволявших ему определять будущие таланты

по первым пробам пера. Маковский объясняет этот дар особенно чистой и страстной любовью Иванова к поэзии. Она была в нем так сильна, что в беседах с новичками он полностью забывал «свою истинную роль», роль вождя, теоретика-ментора, как тогда говорили. Он видел и воспринимал только того человека, которого слушал и с которым говорил.

Представление об этой необыкновенной диагностической способности можно почерпнуть из эпизода, рассказанного поэтом Георгием Ивановым в его блестяще написанных воспоминаниях «Петербургские зимы». Однажды вечером в «башне» собрались известнейшие поэты, чтобы выступить с чтением своих последних творений. Кроме них перед ареопагом поэтов впервые должна была предстать жена вождя акмеистов. Гумилев, глава движения акмеистов, как раз находился на вершине творческого развития и в зените славы. Сочинительство жены было ему неприятно, и он сказал: «Моя жена и по канве прелестно вышивает». Присутствовавшие знаменитости в ответ улыбнулись, а Гумилев недовольно постучал сигаретой по портсигару. Жена Гумилева, Ахматова, прочитала одно восьмистишие. Все ожидали от Иванова пары формальных замечаний и ничего не значащих поощряющих слов. Было известно, что он высказывал резкие суждения только о произведениях уже состоявшихся, признанных поэтов. Ожидания гостей были обмануты. Иванов немного помолчал, затем встал, поцеловал молодой женщине руку и сказал: «Поздравляю вас и приветствую. Это стихотворение — событие в русской поэзии». Иванов оказался прав. Спустя два года Ахматова стала одной из известнейших и популярнейших поэтесс России. Ее последнее произведение, написанное в Советском Союзе и опубликованное за границей, «Поэма без героя», так поражает своим содержанием и обладает такой сильной магией слова, что эту поэму принимаешь как чудо.

Разумеется, диагностическая способность Иванова была исключительно его личным даром, однако она была и плодом того возвышенного симпозионального настроения (здесь это романтически-платоническое слово действительно к месту), которое царило в России в годы между революцией 1905 года и победой Ленина над революцией в 1918 году. Чтобы дать почувствовать немецкому читателю это настроение, едва ли понятное сегодня на Западе, приведем отрывок из воспоминаний известного публициста и литературного критика, в котором он рассказывает, как Александр Блок впервые читал свое знаменитое стихотворение «Незнакомка» в доме Иванова. «Я помню, — пишет Чуковский, — ту ночь, перед самой зарей, когда он впервые прочитал „Незнакомку". Читал он ее на крыше знаменитой башни Вячеслава Иванова... В белую петербургскую ночь мы, художники, поэты, артисты, возбужденные стихами и вином — а стихами опьянялись тогда, как вином, — вышли под белесоватое небо, и Блок, медлительный, внешне спокойный, молодой, загорелый (он всегда загорал уже ранней весной), взобрался на большую железную раму, соединявшую провода телефонов, и по нашей неотступной мольбе уже в третий, в четвертый раз прочитал эту бессмертную балладу своим сдержанным, глухим, монотонным, безвольным, трагическим голосом. И мы, впитывая в себя ее гениальную звукопись, уже заранее страдали, что сейчас ее очарование кончится, а нам хотелось, чтобы оно длилось часами, и вдруг, едва только произнес он последнее слово, из Таврического сада, который был тут же, внизу, какой-то воздушной волной донеслось до нас многоголосое соловьиное пение».[1]

Подобное описание поэтических чтений сегодня в Европе сочтут уместным разве что в устах студент-

---

[1] «Из воспоминаний» К. Чуковского.

ки-первокурсницы или начинающей актрисы, но никак не зрелого, опытного и ответственного критика, каким был Чуковский; ведь оно звучит слишком восторженно и сентиментально. Однако та зарисовка, откуда я привел цитату, говорит о том, что он не был сентиментальным мечтателем. Несмотря на желание слушать чтение «Незнакомки» четыре раза подряд и ощущение счастья, возникшее из ответа поэту соловьиного хора, на страницах воспоминаний Чуковского попадаются и весьма точные, критичные и даже резкие замечания о поэзии Блока. Он находит ее чрезмерно благозвучной (как он пишет, «сладкозвучной»), упрекает Блока в неумении управлять своей природной музыкальностью, в то время как она, напротив, управляет им.

Это сочетание восторженной приподнятости и критического, осведомленного взгляда на вещи — характерный признак того времени. Восторженность как бы предназначалась искусству, от которого требовали, чтобы сокрытые в мире красота и истина засияли в слове. Критика же относилась только к несовершенному художественному умению высвобождать эту красоту.

О задаче искусства вернуть объединенный истиной мир в Божье лоно будет подробнее сказано далее, когда речь пойдет об ивановской концепции религиозного символизма.

Перелом эпох

Возможно, потому, что России было уготовано судьбой начать борьбу против западноевропейского индивидуализма и провозгласить прообразом будущей жизни эру тоталитарной государственной и культурной жизни социалистического образца, на рубеже веков в России раздались голоса нескольких

выдающихся людей, предсказывавших конец индивидуализма и возникновение органически цельной культуры. К числу этих пророков принадлежал, как было сказано выше, прежде всего Бердяев, который оплакивал кончину рационалистической философии, капиталистической системы хозяйствования и формально-плюралистической демократии и мечтал об эпохе «нового средневековья». Подобные взгляды мы встречаем и у Вячеслава Иванова, с тем только отличием, что у него они не несут ни марксистской, ни любой другой политической окраски.

Уже в своем первом сборнике эссе «По звездам» (1909) он кратко, но определенно высказался о переломе эпох.

Иванов-художник мыслит преимущественно образами; давая характеристику великим творцам индивидуалистической эпохи, он анализирует волнующую его основополагающую проблему — «кризис индивидуализма». Озаглавленная так статья вышла в год трехсотлетия со дня рождения Сервантеса. В образе «светлого мученика» Дон Кихота, одного из первых «героев нашего времени» (Лермонтов), Иванов видит, так же как и в Гамлете, воплотившем протест самовольного индивидуализма против категорического императива, завершение индивидуалистической эпохи и рассвет Нового времени. Среди умов, символизирующих движение в будущее, Иванов называет — такой выбор, вероятно, не очень понятен немецкому читателю — Фридриха Шиллера и наряду с ним Фридриха Ницше.

Ивановская интерпретация Шиллера ни в коем случае не является слепой идеализацией поэта. Он знает и не без легкой иронии изображает Шиллера в представлении учителей немецких средних школ. Он знает, что жизнь XIX века была слишком глубока, сложна и мрачна, чтобы оправдать Шиллерово прекраснодушие. Он чувствует улыбку Пушкина, ска-

завшего своему другу: «Поговорим... о Шиллере, о славе, о любви».[1] Да, он даже приводит злое высказывание Ницше о том, что Шиллер был трубачом морали. Но не этого тривиального Шиллера предлагает он в качестве символа будущего. Его Шиллер — это тот, кого Достоевский и многие другие великие русские умы почитали как своего собрата и о ком Гёте в разговоре с Эккерманом сказал, что Шиллер — святая личность с врожденной тягой к Кресту. Об этом Шиллере говорили конгениальный переводчик его произведений Жуковский и поэт-мистик Тютчев, что его может понять только тот, кто обладает очень тонким слухом. Иванов им обладал, и поэтому он говорит о Шиллере как о «жреце и мистагоге», который время от времени прикладывает палец к устам, чтобы возвестить невыразимую тайну слышимой тишиной.

Даже в лирике Шиллера Иванов слышит нечто тайное и внутреннее, некий «сивиллинский шепот», и надеется на появление нового общества, весьма отличного от той современной публики, которая восхищается ямбами Шиллера в свете театральной рампы. Представление о том, что такое общество уже зарождается, побудило самого Шиллера попытаться воскресить хоровой принцип античной драмы (например, в «Мессинской невесте»).

Второй, более близкий современникам Иванова пророк — это Фридрих Ницше. Его, так же как и Шиллера, Иванов видит с двух сторон. Он недвусмысленно утверждает, что именно Ницше и никто другой облек западный индивидуализм в иерархическое одеяние и приписал ему почти религиозную абсолютность тем, что потребовал от человека стать сверхчеловеком. В этом доведении индивидуализма до абсолюта Иванов видит начало его конца: «Инди-

---

[1] Строка из стихотворения А. Пушкина «19 октября» (1825).

видуализм „убил старого бога“ и обожествил Сверхчеловека. Сверхчеловек убил индивидуализм... Индивидуализм предполагает самодовлеющую полноту человеческой личности; а мы возлюбили — Сверхчеловека. Вкус к сверхчеловеческому убил в нас вкус к державному утверждению в себе человека».[1]

Провозвестниками новой эпохи Иванов называет также Гёте и Бетховена. «Индивидуализм Фауста и авантюризм Вильгельма Мейстера кончаются поворотом к общественной деятельности; и пафос личности, рыдающий в глубоких звуках Девятой Симфонии Бетховена, находит разрешение своей лихорадочной агонии томлений, вызовов, исканий, падений, обманутых надежд и конечных отречений — в торжестве соборности».[2]

Нечто подобное происходит и в общественной жизни. С оптимизмом, который мне представляется несколько необоснованным, Иванов предполагает, что воля к власти исчезает. Мы не должны ожидать появления нового Нерона. Однако если среди нас появится сильный духом тиран, он, несомненно, будет обладать чертами Великого Инквизитора. Но дух Великого Инквизитора уже дух не индивидуализма, а соборной солидарности.

О наступившем кризисе индивидуализма Иванов пишет не без боли, но с чувством совершенного примирения. «Умчался век эпоса, — так заканчивает он свои размышления, — пусть же зачнется хоровой дифирамб. Горек наш запев: плач самоотрекающегося и еще не отрешенного духа. Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединенным не сможет».[3]

---

[1] Из работы «Кризис индивидуализма».

[2] Там же.

[3] Там же.

По мнению Иванова, религия начинается в мистическом переживании, которое в древнейшие времена снисходило на людей в виде оргиастического исступления. Переживая это чувство, человек ощущает, как божество вселяется в его душу и овладевает ею. Эта встреча с «ты» может — и это очень важный момент в концепции Иванова — происходить двумя путями: с одной стороны, человек может ощутить «ты» как сущность, находящуюся за пределами его «я», с другой стороны — как возникающую в глубине его «я». Доколе человек называл «ты» существа, вне его «я» сущие, могла быть только *religio* в исконном смысле италийского слова: в смысле боязливой почтительности по отношению к окружающим человека духам. Но то, что есть религия воистину, родилось из «ты», которое человек сказал в себе тому, кого ощутил внутри себя сущим.

Ожидание Ивановым органической эпохи вовсе не было необоснованным, даже с учетом обстановки в России на рубеже веков. Все наиболее значимые культурные явления этой эпохи были так или иначе отмечены печатью этого ожидания.

Писатели и публицисты из окружения Горького под индивидуализмом понимали монархическое самодержавие, чиновничью экономику эгоизма и произвола и капиталистическое предпринимательство. От будущего они ожидали появления парламентской организации масс и социалистической экономики без частной собственности. Этой программе следовали, в первую очередь, марксистски настроенные социал-демократы. Партия социалистов-революционеров в борьбе против индивидуализма связывала свои надежды с крестьянской общиной («миром»). Разумеется, обе левые партии желали деиндивидуализировать не только политическую и экономическую жизнь, но и культурную, что позднее большевизм и осуществил самым скверным образом. Характерным поступ-

ком для окружения Горького была организация большого издательства во главе с самим Горьким. Так как все социалисты видели истоки индивидуалистической культуры в равнодушии церкви по отношению к народным массам и в антинаучном учении о воскресении человека, они назвали свое издательство «Знание», хотя речь и шла о художественной литературе. Поскольку они отрицали буржуазные формы экономики, книги они сбывали не через предприятия книготорговли, а прямо из издательства. Почти все романы, выходившие в издательстве, хотя и имели художественную ценность, все же представляли собой не что иное, как анализ недостатков буржуазно-индивидуалистического общества. Бунин анализировал деревню, Куприн — пороки крупного капитализма («Молох»), армии («Поединок») и безнравственность буржуазного общества («Яма»). Шмелев, ставший позднее в эмиграции клерикальным националистом, принадлежал к левому крылу социалистической крестьянской партии. И над всеми этими писателями реял «буревестник революции» Максима Горького, «черной молнии подобный». Незадолго перед войной у кружка Горького появились открыто враждовавшие с ними конкуренты в лице футуристов, манифест которых носил очень характерное название — «Пощечина общественному вкусу». Для этих новаторов все старые писатели натуралистического толка были прихлебателями буржуазии, не нужными творческому пролетариату. Разумеется, все они были атеистами: небо называли коровьим выменем, звезды на нем — гнойной сыпью. Они требовали непреодолимой ненависти к традиционному языку и сочиняли стихотворения, состоявшие из лишенных смысла звуков; по их мнению, звуки, наполненные смыслом, мешали появлению нужных звуковых сочетаний. Великих Пушкина, Достоевского и Толстого призывали сбросить с парохода современности в бу-

шующие волны истории. Прошлое с его индивидуалистической культурой было им чуждо; они желали будущего. Они не видели и не описывали его хоть сколько-нибудь четко. Они провидели его, как восходящее на горизонте солнце. Главной силой будущего был для них революционный народ: крестьянство и пролетариат.

Какими бы разными ни были фронты борьбы за наступающую органическую эпоху против индивидуализма, их объединяла одна основная тема. Кратко ее сформулировать можно так: «нет» прошлому и надежда на новое завтра. Повсюду царил пророческий дух. Он мог примириться с предками, но не отцами. У Бердяева пророческая страстность — основополагающее понятие его философии истории, у Вячеслава Иванова ею проникнуты все его книги. Подобное мы увидим также у Александра Блока и Андрея Белого. Свои представления об искусстве, которое возникнет в будущую органическую эпоху, Иванов развивал в целом ряде статей, наиболее развернуто — в статье «Две стихии в современном символизме», напечатанной в сборнике «По звездам».

Символизм

Философия Вяч. Иванова почти не обнаруживает своей религиозной природы, освещая главным образом вопросы теории искусства и историософии. Абстрактно-теологические рассуждения встречаются у него сравнительно редко. Высказанное однажды Бердяевым требование — меньше размышлять о Боге, но больше руководствоваться им, изучая человеческую жизнь и творчество, — было в полной мере учтено Ивановым в его сочинениях.

В центре размышлений Иванова находится, что само собой разумеется для философски настроенного

художника и ученого, сведущего в истории искусств, теоретическое осмысление своего собственного творчества, истоки которого нужно искать в античном мире.

Натуралистически-плакатное, революционное, идеологическое искусство кружка Горького Иванов категорически отвергает как «материалистическую социологию и нигилистическую психологию». Натурализму противопоставляется принцип символизма, у которого два начала: Иванов различает реалистический и идеалистический символизм; об этом будет еще сказано далее.

«...Символ есть знак или ознаменование. То, что он означает или знаменует, не есть какая-нибудь определенная идея. Иначе символ — просто иероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа».[1] Символ устроен не по статическому, а по отчетливо выраженному динамическому принципу. Например, символ змеи находится в очень разных смысловых отношениях с землей, полом, смертью, познанием, примирением и святостью. Как солнечный луч, символ проникает через все слои сознания и объединяет пробужденное в них в космический миф; тем самым искусство реалистического символизма поднимается в сферу трансцендентного. В этом искусстве Иванов выделяет две эпохи и вместе с ними — два изобразительных принципа. Первый, принятый в ранние времена, был принцип «ремесленного служения» великим религиозным идеям, который мы встречаем у язычников, оставивших изображения своих божеств, средневековых иконописцев и безымянных строителей готических соборов. Второй принцип Иванов называет — при-

---

[1] Из работы «Две стихии в современном символизме».

соединяясь к соловьевскому видению будущего художника — теургией, задачей которой должно быть не только пассивное следование религиозным идеям, но и соучастие, путем их воплощения, в деле дальнейшего творения мира.

То, что такое активное творчество может уклониться в сторону субъективного произвола, Иванову вполне ясно. Поэтому он и призывает реалистического художника к тому, чтобы прежде всего послушно внимать мировым тайнам. Слушать, слушать и только после длительного слушания — самому осторожно заговорить. Искусство теурга для Иванова — своего рода майевтика, «повивальное искусство». Подобно повивальной бабке он должен помочь увидеть свет красоте, оплодотворяющей все земное. Чтобы соответствовать этой задаче, реалистическому символисту нужно воспитать в себе то, чем шестикрылый серафим в стихотворении Пушкина «Пророк» одаривает человека при посвящении его в поэты: он должен усовершенствовать свой слух, чтобы воспринимать голоса вещей, и отточить зрение, чтобы дарить вещам ту форму, к которой они стремятся. Его творческий труд должен быть нежным и вещим, дабы глина в его ладонях обрела тот образ, которого она ждала.

Чтобы правильно понять смысл и сущность учения Иванова о реалистическом символизме, нельзя забывать, что часто он также говорит о нем как о религиозном символизме. В своей эстетике Иванов использует слова «реалистический» и «религиозный» как синонимы. Слово «реалистический» имеет у него тот же средневеково-религиозный оттенок, что и в определении Достоевским своего творчества: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле».[1] Такое понимание реализма поэт очень

---

[1] Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского. СПб., 1883. С. 373.

кратко подтверждает в статье «Две стихии в современном символизме». Пафос реалистического символизма таков: «чрез Августиново „transcende te ipsum“, к лозунгу: a realibus ad reliora. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к Ens realissimum». В отличие от Бердяева, который радикально обесценивает феноменальную действительность, ибо она есть результат «объективации», и воспринимает сотворенный Богом мир как темницу духа, Иванов остается верен идее богоданного мира. Этот мир невозможно ни отвергнуть, ни как-либо мистически уничтожить. Его можно только преобразить во имя Божье творческой интуицией. Эта позиция объясняет мнение Иванова о том, что реалистический символизм вполне может оставаться верным действительности вещей и событий. Но уход в рабски подражательный натурализм реалистическому символизму запрещен.

Реалистическому символизму, по мнению Иванова, противопоставлен символизм религиозный — идеалистический и художественно более глубокий. Единственная общая черта обоих направлений — это право, даже обязанность творчески преображать посюсторонний мир. Для теурга, главнейшего представителя реалистического символизма, эта творческая деятельность отчасти ретроспективна: его задача — узреть в эмпирической действительности мир как божественное творение и вернуть его в лоно Господне. Идеалистический символизм приобретает у Иванова прогрессивно-революционные черты. Он противопоставляет теурга не только идеалистическому символизму вообще, но и прежде всего ницшеанскому «художнику-тирану», который придет преобразить мир, разобьет старые скрижали красоты и навяжет

миру свою волю. Ему недостаточно помогать появляться на свет дремлющей в вещах красоте, являющейся одновременно и истиной; напротив, впадая в сверхчеловеческий пафос, он ставит себе задачу создания нового, лучшего мира.

Если, опираясь на различные высказывания Иванова, сформулировать разницу между реалистическим и идеалистическим символизмом, можно сказать так: реалистический символизм — это смиренные искания и художественное раскрытие скрытых в мире божественных даров, а идеалистический, напротив, — самовластное создание миров. Реалистический символизм — это утверждение реально существующего, идеалистический — выявление долженствующего быть; первый — это стремление к объективной истине, второй — к субъективной свободе; реалистический символизм — это смиренность бытия, идеалистический — самовластность.

Эти формулировки не остаются у Иванова, что естественно для художника, безжизненной схемой, а становятся характеризующим принципом различных эпох и направлений в искусстве.

Искусствоведческие статьи Иванова читаются нелегко, поскольку в них, основанных на сильных и своеобразных переживаниях и преисполненных историческим, философским и искусствоведческим знанием, он не позволяет себе ни единого жеста в сторону разъяснений и популяризации. Этот аристократически-педагогический метод изложения осложняется крайне своеобразным языком Иванова: его пристрастием к устаревшим словам, архаизированным выражениям и типично барочной орнаментальностью предложений. Чтобы в полной мере воспринять все, что говорит Иванов, нужно хорошенько понатореть в чтении его статей. Иванов никогда не читает лекций на манер университетского профессора и тем более гида-чичероне, которые в основном смотрят на вещи

извне. Все теоретические размышления у него — это эксперимент и исповедь души. Он проводит читателя через разные культурные эпохи как через хорошо знакомые комнаты своего сознания и своей души. Можно буквально увидеть, как образы прошлого подступают к нему по малейшему мановению его воспоминаний, чтобы вложить в его руку кирпичик, необходимый ему в этот момент для построения мысли; потом они бесшумно исчезают. Этот способ размышлять и учить производил в разговорах с Ивановым еще более сильный и непосредственный эффект, чем во время чтения его книг.

Стремиться передать взгляды Иванова на искусство во всей их полноте было бы опрометчивой затеей. Здесь мы попытаемся только представить напряженную борьбу между религиозно-реалистическим и идеалистическим символизмом на основании его исчерпывающей статьи «Две стихии в современном символизме».

Начало идеалистического символизма, пришедшего на смену реалистическому, Иванов относит к IV веку до Р. Х. Облачение женских фигур, необходимое прежде с точки зрения религии, теперь было снято с трех сестер — харит — и с Афродиты. Дальнейший этап зарождающегося с этого времени «индивидуализма» и «экспериментализма» Иванов связывает с возникновением софистики, модернизировавшей античный мир: подтверждением тому служит декадентство Агафона в изображении Аристофана, предпочтение Сократом городских прогулок загородным и многое, многое другое, вплоть до пира Тримальхиона и «Золотого осла». Но все же до полной победы идеалистического принципа в античном мире было еще далеко. Он взошел только на новой, вспаханной христианским плугом почве. Час торжества индивидуализма настал только в эпоху Возрождения. Подходя к проблематике Возрождения,

Иванов самым подробным образом изображает религиозно-реалистическую культуру средневековья, в которой каждая вещь и каждое событие занимают свое место в архитектуре целого в соответствии со всеобъемлющим, замкнутом в себе религиозным миросозерцанием. Соборы вздымаются к небу как «леса символов»; живопись служит народу книгой для познания божественного; из уст архангела исходит свиток с благой вестью, обращенной к Деве Марии, а дитя, взыгравшее в материнской утробе, изображается играющим на скрипке в чреве Елизаветы. Чтобы отринуть все субъективное, все произвольное в искусстве, каждую мелодию, которую можно было бы понять как плод индивидуального настроения, подкреплял унисон хора, как бы подтверждая, что ни одно слово не прибавлено, но и не выпущено из внушенных ангелами божественных напевов. Средневековое искусство, возможно, единственное, которому удалось понять и воплотить религиозный символизм как приемлющий творчество реализм.

Все меняется в эпоху Возрождения, которая в борьбе против «средневекового варварства» поняла античную древность слишком односторонне, идеалистически. В результате реального Бога изгнали из мира и населили его призрачными видениями чисто человеческого происхождения. Эта перемена в духе эпохи должна была привести искусство от средневекового религиозного символизма к идеалистическому, который с течением времени стал все более склоняться к тому, чтобы превозносить эстетизм как высшую ценность. То, что осталось от реализма, было отвергнуто как противоречащее здравому смыслу суеверие или признано только в качестве памяти о прошлом.

Иванов кратко пишет о том, что в сфере музыки идеалистический принцип одержал победу над старыми формами, которые по-прежнему усиленно со-

противлялись субъективному произволу — как соблюдением строительных канонов композиции, так и введением в монолог символически намеченных хоровых моментов. Затем Иванов переходит к развитию драмы, кратко характеризуя французскую классическую трагедию как стилистически совершенное выражение идеалистически-индивидуалистического духа и противопоставляя ее великим произведениям Кальдерона. Правоверный сын испанской церкви, он умел сочетать все дерзновение наивного индивидуализма с глубочайшим реализмом мистического созерцания вещей божественных. Нечто совершенно другое представляет собой реализм Шекспира, который умел видеть тайны земного мира так же, как и мира духовного, но у которого не было ни возможности, ни необходимости выразить себя самого. Для шекспировского реализма, его возникновения и развития характерна, по мнению Иванова, тесная связь с романтизмом: не случайно отвращение романтиков от идеалистического канона и пристрастие к средневековью и Шекспиру.

Колыбелью современного символизма Иванов считает знаменитое стихотворение Бодлера «Соответствия». Он цитирует следующие строфы:

Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредет, в их чащах тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.

Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино, свет и ночи темнота,
Благоухания и звуки и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной.[1]

Этими словами поэт разоблачает реальную тайну природы, в которой все, что мертвенному неведению

[1] Перевод Эллиса.

нашему мнится разделенным между собою, соединено соответствиями, родством и созвучиями.

Каковы были корни религиозного символизма, станет явным из сличения разбираемого стихотворения Бодлера с некоторыми местами из мистико-романтических повестей Бальзака «Луи Ламбер» и «Серафита». В «Луи Ламбере» читаем: «Звук есть видоизменение воздуха; все цвета — видоизменения света; каждое благоухание — сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека — звук, цвет, запах и форма — имеют единое происхождение». В другом месте повести находим такую гипотезу: «Быть может, благоухания суть идеи». В повести «Серафита» Бальзак даже высказывает предположение, что «цвета и листва деревьев имеют в себе гармонию, которая выявляется нашему сознанию, очаровывая наш глаз, как музыкальные фразы вызывают тысячи воспоминаний в сердце любящих и любимых». Иванов отмечает также очень интересное наблюдение Бальзака в повести «Серафита» о том, что слово «соответствия» встречалось уже у Якоба Бёме и Сведенборга, а именно в значении соответствий между двумя мирами.

Другие истоки религиозного символизма, вероятно более глубокие, Иванов обнаруживает в признании Гёте о том, что он получил «покрывало Поэзии из рук Истины». Признание, в котором Иванов видит вариант строк Данте: «И всякий наставленье да поймет, сокрытое под странными стихами!»[1] Иванов также высказывается в том смысле, что и современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художнику из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» того же Гёте:

Как в природе бесконечной
Бог единый нам открыт,

[1] Перевод М. Лозинского.

Так в искусстве с силой вечной
Вечно мысль одна царит:
Это истина святая,
Что, в союзе с красотой,
К солнцу, глаз не прикрывая,
Взор возводит светлый свой.[1]

Гёте в представлении Иванова оказывается религиозным символистом, потому что он никогда не уклоняется от изображения действительности, реальности вещей и событий, но вместе с тем всегда представляет ее в прозрачном одеянии, то есть как скрытую истину. Иванов при каждой возможности указывает на единство религиозного и реального. Он также приводит слова мистика Новалиса о том, что поэзия «есть воистину абсолютно Реальное. Чем поэтичнее, тем истинней».

Сущность идеалистического символизма излагается значительно более кратко. Как уже говорилось, впервые идеалистический символизм возникает в рамках канона классической античности, достигает расцвета в эпоху Возрождения и в Новое время начинает вырождаться. К симптомам этого вырождения Иванов причисляет следующее: предпочтение искусственного естественному, стремление к редкому и экзотическому, переоценка формального мастерства и невнимательное отношение к правдивости высказываний. Истоки этого современного вырождения идеалистического символизма Иванов называет парнассизмом, конечную его стадию — декадентством. Очень интересна его концепция, согласно которой парнассизм впервые проявился у «второго лика» того же Бодлера, — из его «Соответствий» Иванов вывел основы реалистического символизма. Парнасец Бодлер видит мир не как гармонию в мировом пространстве, а как борьбу и упадок.

---

[1] Перевод Н. Холодковского.

Есть запах девственный; как луг, он чист и свят,
Как тело детское, высокий звук гобоя;
И есть торжественный, развратный аромат...[1]

Этим запахам современная поэзия, в особенности французская, внимала достаточно долго. К разгадке мира и его преображению в русле реалистического символизма парнассизм почти ничего не добавил. Зато он усилил восприимчивость человеческого «я» и существенно облагородил психологический аппарат потребителей искусства, при этом, правда, придал современной поэзии черты чрезмерной утонченности и упадничества. «Соломон, — так Иванов завершает изображение современного упадка выродившегося парнассизма, — велел строить храм — и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней — и утонул в негах гарема».

Несмотря на то, что о разнице между реалистическим и идеалистическим символизмом было уже сказано достаточно, их главное различие еще не получило должного освещения. По-настоящему подробно Иванов говорит о нем лишь в последней главе своего сочинения, озаглавленной «Миф, хор и теургия». Он отстаивает тезис о том, что идеалистическому символизму благодаря его субъективно-психологической природе не дано было возвыситься до мифа. Он говорит только на языке человеческого переживания, однако реалистический символизм видит в символе миф, тем самым обнаруживая в мире объективную истину. Вероятно, идеалистический символизм может по-новому представить древний миф, он может его приукрасить, истолковать и таким образом приблизить к современному сознанию. Но эта гальванизация былого переживания не является творческим актом познания. В лучшем случае она создает вер-

[1] Перевод Эллиса.

ную копию для музея культуры; этим она может неимоверно углубить жизнь, но не возвысить ее перед ликом Господним. Для истории мифотворчества характерно, по замечанию Иванова, что имена мифотворцев обычно предавались забвению, однако их произведения веками вдохновляли человечество и вели его к Богу.

Само собой разумеется, что ивановское учение о мифотворческой силе реалистического символизма можно объяснить лишь его глубокой и тесной связью с античной культурой, — культурой, которую он не только знал как профессор классической филологии, но и нес в себе как последний из ее сыновей. Менее очевиден тот факт, что он не только надеялся на расцвет мифотворческого религиозного символизма, прежде всего в России, но и обнаружил его в творчестве Владимира Соловьева: в поэме «Три свидания» и стихотворениях, посвященных общению с умершими. По мнению Иванова, эти произведения Соловьева — ни в коем случае не стихотворения в буквальном смысле этого слова, а сообщения теурга о том, что было даровано ему в благодатный час. Благодаря глубокой мистической связи с Мировой Душой Соловьеву трижды было дано узреть внутренним взором ее «ангела-хранителя», Святую Софию, лицом к лицу и таким образом узнать, что он призван участвовать в трудах ради приближения величайшего события — воссоединения мира с Богом. Эта трактовка соловьевского творчества доказывает, что Иванов не сомневается в том, что в каждой культуре должен возникнуть миф, чтобы преодолеть разрушительные и разобщающие силы индивидуализма безусловно истинной и поэтому всесвязующей реальностью. Без хорового принципа культура немыслима: «Вокруг алтаря, видимого или незримого, шествует хор. Поэтому можно сказать, что хор поет миф, а творят миф — боги». Таким образом, настоящий, религиоз-

но истинный хор возможен только тогда, пока существует общность в смысле «симфонической личности» — если она утрачена, хор замолкает.

Иванов ни на минуту не сомневается в том, насколько чужд современникам хоровой принцип и вместе с ним — хоровой театр, к которому он призывает и которого ждет. Критика им современного театра, его художественных основ и способов переживания, как на сцене, так и в зрительном зале, отличается ясностью видения и проницательностью. Причину заката великого театрального искусства Иванов видит, в полном соответствии со своими взглядами, в выпадении современной культуры из религиозного пространства и все более усиливающейся деспотии «идеалистического эстетизма». Тщеславие и триумф автора, актера и режиссера — в том, чтобы создать такую сценическую иллюзию, которая позволит зрителю на все время спектакля, ни к чему себя не обязывая, отождествить себя с героем. В античной хоровой драме все было иначе. Зритель отождествлял себя не с героем, а с хором, из которого выступал протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы, но он причащался жертве в хороводе празднующих жертву и поистине очищенным возвращался из округи Дионисовой, пережив литургическое событие внутреннего опыта.

Несмотря на ясное понимание того, что о мифе и хоре можно говорить пока исключительно в теории, не предаваясь иллюзии, что в обозримом будущем это повлечет заметные перемены, вождь религиозного символизма вопреки общепринятому мнению защищает смелую мысль о том, что нужно не ждать сложа руки прихода новых, неиспорченных, честных людей, которые сотворят свой собственный миф и

сформируют свой хор, а самим попытаться преобразить жизнь, создав новый театр. Такой оптимизм наперекор собственному скепсису объясним, вероятно, более значительной по сравнению с Западом ролью, которую играл театр в русской культуре начиная с рубежа веков, прежде всего из-за неудовлетворенности публики старым театром, пусть даже богатым талантами, но устаревшим с точки зрения стиля. Эта неудовлетворенность существующим театром, которую Иванов толковал как тоску по религиозному мифу, была для него источником чаяний.

В самом деле, в первые десятилетия XX века русский театр был для зрителей больше чем просто эстетическим удовольствием. В тесном взаимодействии с различными литературными движениями в Москве и Петербурге возникали разнообразные театры, которые в восприятии молодежи и интеллигенции были чем-то вроде школ мышления. Старейший драматический театр в Москве, еще в XIX веке названный «вторым университетом», больше не удовлетворял духу нового времени; психологический реализм с чертами патетики не давал того, чего интуитивно ожидали от театра. Неподалеку возник Московский художественный театр Станиславского. В новом театре пафос был смягчен, психологизм сделан более глубоким и, если можно так выразиться, более интимным. Пауза обрела небывалую значимость, а понятие ансамбля возвысилось почти до уровня хора молчащих. К тому же новый театр поначалу носил название «общедоступного», что сразу завоевало симпатии демократически настроенной интеллигенции. Благодаря неподдельности чувства, демократическим устремлениям и расширению репертуара, в котором появились пьесы современных западноевропейских драматургов, театр Станиславского приобрел свое значение, в том числе и в провинции. Для учителей и учительниц из пригородов и провинции

устраивались особые вечера, во время которых создавалась почти церковная атмосфера.

В противовес Московскому художественному театру был создан Камерный театр под руководством Таирова. Таировские спектакли, не следовавшие театральной традиции, были близки идеалистическому символизму и методу остранения. Часть публики их восторженно принимала как важные приметы эпохи. К средствам остранения относились: стилизованные движения актеров, напоминающие хореографию, ритмизованная речь, появление актеров после поднятия занавеса в обычной одежде и переодевание на сцене, однако прежде всего — размещение некоторых актеров в зрительном зале и инсценировка диалога между ними; все это предполагало разрушение границ сцены.

Наряду с этим были и другие попытки реформировать театр. Так, например, возник исторический театр, представлявший крайне добросовестные постановки апокрифов, средневековых мистерий, а также стилизованные в том же роде пьесы современных авторов. Одной из ключевых фигур в этом русле модернизации театра был известный русский писатель Ремизов. Более всего ожиданиям Иванова отвечала любимая актриса русской публики, знаменитая Коммиссаржевская, которую с воодушевлением прославляли многие поэты. Свою карьеру она начала, пригласив режиссером Мейерхольда, но вскоре отказалась от этого комедиантско-игрового, модернистско-революционного направления и попыталась вернуть театр к его религиозным истокам, не в архаизованном, стилизованном смысле, а с проекцией на современную культуру. Пожалуй, незабываемой стала ее роль во вполне реалистической, социально-психологической драме Островского: она играла невесту-бесприданницу, полюбившую человека, выйти за которого замуж не разрешили родители; они

предназначили ей другого мужа. Но когда она, глядя на Волгу, говорила о своей любви, разница между этими двумя мужчинами исчезала. Музыка ее голоса, печаль в словах были так сильны, что оставалось впечатление, будто это Мировая Душа, Святая София по Соловьеву, тоскует по возвращению в лоно Господне.

Вызвав все это в памяти, мы не сможем бесцеремонно отмахнуться от теорий Иванова как от безосновательных утопий. Они явно связаны с волнениями, потрясавшими в то время Россию: война с Японией, витание Антихриста в философских спекуляциях, «желтая опасность», поражение революции 1905 года и ожидание новых вспышек, уменьшение влияния марксистского учения, взрыв разнообразных религиозных движений, новое искусство символистов, идеи Скрябина о том, что скоро наступит время синтеза и примирения всех видов искусства, и брожение в театре. Все это, возможно, оправдывало надежды наиболее чутких людей века на углубление религиозности русской души. Однако это ожидание ни в коем случае не ослепляло Иванова. Он отвергал чисто эстетическое возрождение мистического театра; такой, например, была попытка Макса Рейнхардта поставить софокловского «Эдипа» в цирке, чтобы побудить публику, подобно верившим в мифы грекам, принять участие в представлении (в то время Рейнхардт приехал с гастролями в Москву). Для Иванова это был чистый эстетизм, дальнейшее развитие которого, по его мнению, не сулило театру реальных перемен.

В его работе о «двух стихиях символизма» символ, сыгравший на рубеже веков значительную роль как в русской философии, так и в русской поэзии, символ Вечной Женственности, лишь вскользь упоминается Ивановым в связи с «Тремя свиданиями» Соловьева. Во втором сборнике статей «Борозды и

9 Зак. 3372

межи» Иванов уже более подробно касается символа Вечной Женственности, называя его «символом символов». Здесь он также использует выражение «София» и определяет ее как «мистическую плоть рожденного в вечности Слова».

Отступая от мнения о том, что символ Вечной Женственности благодаря Владимиру Соловьеву вошел в историю русской лирики (теологи и иконописцы знали его уже в XI веке), Иванов называет гениального, погибшего в двадцать семь лет поэта Михаила Лермонтова первым поэтом, которому «скучные песни земли» не могли заменить звуки небес и который в поэзии испытал пророческое предчувствие встречи со Святой Софией. В доказательство этого Иванов указывает на то, что полвека спустя Соловьев описал глаза представшего перед ним в пустыне образа, в котором он узнал Святую Софию, точно теми же словами, что и в одном из стихотворений молодого Лермонтова: «С глазами, полными лазурного огня».

Хотя Лермонтов не узнал Софию, которая явилась ему, исходившему в слезах, «на закате солнца в осеннем парке его семейного гнезда», он все же пишет, что это видение — островок, который «безвредно средь морей цветет на влажной их пустыне», на пустыне прошлого, — годами охраняло его душу от иссушения «бурей тягостных сомнений и страстей». «Страсти, — замечает Иванов, — конечно, могли бы омрачить это лучезарное воспоминание, но причем тут сомнения?» Вполне можно подумать, что видение было лишь созданием его мечты. Такое малодушное предположение превращает Святую Софию, которая, как читаем в Библии, встретилась Богу в начале Его пути и была уже при сотворении мира, в романтическое видение.

Несмотря на то что Соловьев, как и Иванов, не психологизировал Софию и никогда не воспринимал

ее как поэтическое видение, его понимание и чувствование Софии довольно значительно отличается от ивановских. У Соловьева София не только в «Трех свиданиях», но и в «Смысле любви» часто приобретает эротологический и, возможно, также мистически-мечтательный оттенок. Иванов считает иначе. Он соглашается с определением Софии как Вечной Женственности, о которой упоминается в концовке гётевского «Фауста», однако сожалеет о том, с какой настойчивостью этого определения придерживаются в послегётевской, прежде всего русской, поэзии, имея при этом в виду прежде всего лирику Александра Блока. Возражая против такой эротизации, Иванов хвалит Новалиса за то, что тот вслед за Якобом Бёме говорит не о Вечной Женственности, но недвусмысленно о Святой Софии.

В биографических заметках О. Дешарт есть место, где проводится точная грань между целомудренным представлением Иванова о Святой Софии и более поздним представлением о ней русской лирики, берущим свое начало у Соловьева. Она пишет: «...для Белого и Блока София являлась „Зарею", „Прекрасною Дамою"». Но Вячеславу Иванову она представлялась «нетварной Премудростью», чья радость «была с сынами человеческими» (Притчи Сол., 8:31). «Божественная игра Софии с человеками заключается в том, что она показывает людям Божий замысел, идею вещей и предлагает им осуществлять бытие в бывании, в становлении».

Русский народ, являющийся для Иванова не коллективом с переменчивой судьбой, сплоченным территорией и историей, а симфонической личностью со своими задачами и судьбами, с давних пор имел, по его мнению, особо тесную связь со Святой Софией: это доказывается также тем, что во всех своеобразных творениях русского духа начиная с XI века стремились изобразить Божественную Премудрость, как,

например, на фресках и иконах, над сферой ангелов. Даже Владимир Соловьев подчеркивает, что на иконе Святой Софии рядом с Богоматерью появляется еще один женский образ, тем самым исключая возможность смешения Богоматери и Святой Софии, что окажется для нас весьма существенным в дальнейшем при рассмотрении блоковских «Стихов о России».

Русские судьбы

Для символиста, каким мы узнали Иванова, современное позитивистское представление о народе как о коллективе, объединенном общей территорией и происхождением, и исторически сложившейся культурной общности, разумеется, было неудовлетворительным. Для него народ был — о чем уже говорилось ранее — тем же, чем он был для средневекового христианина: посланной в мир Богом, ответственной перед Ним и ожидающей Его суда личностью. Памятуя о таком понимании народа, мы больше не сможем отвергать попытку Иванова истолковать войну 1914 года с религиозной точки зрения «как неосновательную абстракцию». Предпосылка, из которой он исходит, это его убеждение в том, что Россия не по собственному почину начала войну с Германией, а взялась за меч по высшей воле. Будь все иначе, «если вселенским именем и знаменем мы прикрываем свое себялюбие, властолюбие, самомнение и жестокость, зависть и ненависть, — лучше нам быть покоренными и порабощенными». Однако это не так. Россия была избрана, чтобы взяться «за подвиг обороны своих и дружных святынь, и вверенных ей святынь... — а чрез то и за вселенское свое дело».[1]

---

[1] Здесь и далее — из статьи «Вселенское дело».

В отличие от России картину современной Германии Иванов рисует с беспощадной резкостью. Страну, которой он многим обязан, он упрекает ни больше ни меньше как в том, что она предала все подлинное и великое, что некогда несла в себе.

«Германские племена, — так начинает Иванов свое обвинение, не лишенное симпатии к немцам, — жаждали единения государственного; дух германский искал целостного воплощения. Он много дал миру и требовал справедливого: ибо трудящийся достоин своей награды. Рождалась новая Германия, в которой, как естественно было надеяться друзьям человечества, положительные начала национального духа... должны были проявиться еще полнее и благотворнее, чем во дни политической немощи и вынужденного разделения». Но случилось иначе: «Достижение высокой цели совпало с нарушением».

То, что произошло с Германией, как считает Иванов, пророчески предсказал Гёте и изобразил в судьбе Фауста. Разуверившийся во всех внеположных вещественной действительности, или, точнее, феномену жизни, основах духа, Фауст, которого Гёте толковал как «синтетический образ немецкого духа», одержим надмением, за коим следует по пятам Обида. Своим полномощным наместником он ставит Мефистофеля, который правит землею, как приличествует дьяволу. Тогда начинается слепота Фауста, сбитого с толку демоном суетливой Заботы, и он мнит себя впервые в жизни удовлетворенным. Он льстит себя уверенностью, что творит и осуществляет великое... Что же? Именно внешнюю культуру! Какое заблуждение! Мы видим его колониальные завоевания, видим гибель мирных селений над странною каналов (так растоптана в наши дни Бельгия), но вместо свободного народа перед нами одни полчища стучащих костями лемуров... «И все же Фауст еще любит — Землю: он чует в ней Вечно Женственное.

Германство, увы, давно не верует в живую душу Земли и не лелеет в сердце мечты о Вечной Женственности. Оно презирает Жену Земную и оскорбляет Царицу Небесную. То, что обусловливает эпилог в небе и спасение бессмертной части Фауста, в современной... Германии безнадежно затемнено и утрачено».

Эта духовная обстановка объясняет все бросающиеся в глаза черты погибающей немецкой культуры: исчезновение благожелательной и многое прощающей свободы, тенденция к принуждению и насилию, даже в мире духовной культуры. Любое познание служит решению сугубо милитаристских задач, находясь в железных оковах дисциплины и порядка. Идеалы сердца и отнюдь не авиационная способность летать в высях, не говоря уже о счастье от полета, — ко всему этому относятся с презрением, считая бессмысленным. В общем и целом современная германская культура — не что иное, как «всеобъемлющая организация германской воли к порабощению мира».

В таком понимании военной обстановки, странным образом соединившем в себе метафизическую дальновидность с эмпирической слепотой, Иванов отнюдь не был одинок. Еще до него ученик Соловьева, Владимир Эрн, весьма одаренный философ, выдвигал сходные идеи в своей нашумевшей статье «От Канта к Круппу». Даже последователь философии Гегеля и Гуссерля профессор Иван Ильин трактовал русский воинствующий национализм как орудие Господне для совершенствования мира.

На фоне этой обезображенной картины Германии Иванов в торжественно-высоком стиле рисует культурно-исторические портреты Франции, «дочери церкви», в глубине по-прежнему достойной уважения и благочестивой, и Англии, чей народ также был предназначен для установления вселенского братства.

Все эти идеи, о которых я пишу сегодня без особого волнения (нечто подобное есть в каждой стране), пятьдесят семь лет назад не только взволновали меня, когда я, фронтовик, раненный на войне, впервые услышал их на заседании Соловьевского общества в Москве, но и, в силу контраста с фронтовой действительностью, сильно огорчили, даже задели. «В тот вечер, — писал я из лазарета своему другу философу Сергею Гессену, — я узнал главную причину нашей войны с Германией. Согласно Эрну, причину следует искать в том, что Лютер отверг культ Богоматери, на что, конечно, нельзя ответить, ссылаясь на то, что почти половина Германии — католики. Вячеслав Иванов сходным образом усматривает эту причину в том обстоятельстве, что Гретхен не смогла замолить грехи Фауста. А наши сибирские стрелки, так сказать, доведут молитву Гретхен до конца и спасут душу Фауста, т. е. душу предавшей самое себя Германии. Итак, в обоих толкованиях присутствует Вечная Женственность». Конечно, мои формулировки — не точные цитаты, но они довольно точно отвечают утопиям, царившим тогда в России.

Утопические надежды и предчувствия Иванова о том, что Россия путем посланной Богом войны осуществит великий экуменический труд объединения народов, оказались так далеки от действительности, как никто себе даже не мог представить. В Италии, избежав мучений и невзгод Родины, Иванов видел далекую Россию вовсе не ангелом, а, напротив, неразгаданным сфинксом. Спустя шесть лет в ответ на призыв его друга Шарля Дю Боса объяснить ему современное положение в мире и помочь с истолкованием «вести ветра, который дышит, где хочет», Иванов написал ему весьма интересное письмо (от 15 октября 1930 года), содержащее не только анализ ситуации в мире, но и объяснение его перехода в католичество ужасными событиями большевистской

революции. Нет никаких сомнений в том, что эти события сыграли свою роль, однако нельзя также упускать из виду то обстоятельство, что в духовности Иванова с самого начала присутствовала склонность к католицизму.

Во вступлении уже говорилось о том, что католицизм уже потому должен был быть близок Иванову, что античный мир, этот второй Ветхий Завет христианства, был ему родиной больше, чем кому-либо из его современников и единомышленников православной веры. Декоративная патина его личности, барочная орнаментальность в построении мыслей, его красноречие производили впечатление западноевропейской культуры, несмотря на подлинную русскость Иванова. На эту стилистику личности и творчества Иванова уже очень давно указал выдающийся поэт и тонко чувствующий критик Владислав Ходасевич в своей статье, в которой он пытался истолковать художественное своеобразие Иванова, сравнивая его с собором Святого Марка в Венеции, ведь и он представляет собой неповторимое пышное соединение восточных и западных мотивов. Симпатии Иванова к католическому миру или, по крайней мере, глубокое его понимание можно усмотреть также в том, как высоко он оценивает философские труды Владимира Соловьева. Несмотря на то, что Иванов также дал высокую оценку Достоевского как «гения оргийного и трагического» и сумел глубоко понять его, что доказывает его знаменитый труд «Достоевский и роман-трагедия», он лишь в Соловьеве увидел «истинного образователя наших религиозных стремлений, несущего начало зиждительного строя» и проповедующего иерархию как в жизни, так и в государстве. Отметим также тот немаловажный факт, что и католики из лагеря Анри Масси упрекали русское православие в недостатке порядка и строгой иерархии.

Стремлению приписывать Иванову врожденную симпатию к католическому миру можно было бы противопоставить тот факт, что он сам ощущал себя последователем славянофилов и из-за принадлежности к их миру, враждебному по отношению к католичеству, подвергался активным нападкам со стороны Бердяева. Близость Иванова к славянофилам оспаривать невозможно. Однако нельзя упускать из виду, что она играла роль только в его политических взглядах. В религиозно-философской сфере он ни в коем случае не принадлежал к их лагерю. Он никогда бы не согласился с известным утверждением Хомякова, что христианство — это не учение, а тайна живого единства истины, любви и свободы. Он не признавал также и высказывания поэта Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь».

Религиозный имманентизм, выраженный словесно в двух предшествующих суждениях и особенно характерный для философии Бердяева, был достаточно резко и не без иронии раскритикован Ивановым в его рецензии на книгу «Смысл творчества». Убеждение Бердяева в том, что средневековое католическое учение о трансцендентной природе Бога столетиями обрекало на пассивность творческие силы стремящегося к Богу человека, так что давно следует разбудить активность живых сил, Иванов отвергал, считая его теологически ошибочным. Основную ошибку этой «мистической импровизации» Иванов видит в том, что человек, по мнению Бердяева, достигает свою божественную энтелехию еще до своего воскресения во Христе благодаря Святому Духу, Утешителю, который, однако, по Бердяеву, не снисходит к человеку свыше, а рождается в глубине человека, что совершенно расшатывает основы христианского учения. Эта защита католичества от бердяевской критики также говорит о католических симпатиях Иванова.

Даже учитывая все сказанное об особенностях религиозного сознания Иванова, отнюдь не подлежит сомнению, что окончательное решение о переходе в другую веру было принято в связи с русской революцией, как это следует и из письма к Дю Босу. Оно начинается с признания, что Иванову всегда было свойственно постигать среду лишь на некотором удалении от нее. Точно так же произошло и с Россией. Только в Европе ему удалось в общих чертах постичь двуликий образ своей родины. Перед ним предстает видение: «несказанно нежное и святое — точно икона богоносного творения — и в то же время столь грозное», что он был «угнетен, смущен, растерян в присутствии двуликого призрака». Перед лицом этой мучительной раздвоенности своей родины Иванов понял, что русская душа в своем безумии уже не та, что раньше, что она сама себя «мистически упразднила», чтобы «своей чудовищной жертвою спасти людей или своим бешеным кощунством повлечь их за собою».

После этого озарения ивановское видение революции приобретает отчетливо выраженный религиозный оттенок, как и в случае с Бердяевым, но с той только разницей, что у Иванова оно не окрашено в марксистские полутона. «Дело пролетариата, — пишет Иванов, — лишь повод или метод; реальная цель в том, чтобы заглушить Бога, вырвать Его из человеческих сердец». Он призывает людей сделать выбор в пользу Бога или Ненависти: «Пусть каждый становится на сторону одного из двух между собою воюющих градов!»

Кроме этой картины русской революции, в письме Иванова возникает видение Западной Европы, которое еще ужаснее, чем образ Советского Союза.

Отрицание и поношение Запада Бердяевым можно объяснить «марксистской заразой» его юности, а кроме того, присущим ему революционным темпе-

раментом. Гораздо сложнее понять аналогичную позицию, занятую Ивановым: ведь ему всегда был чужд бакунинский пафос; никогда не повторил бы он вслед за анархистами: «Страсть к разрушению есть творческая страсть». Возможно, суровые суждения Иванова в известной степени вызваны тем, что он связывал с Западом определенные надежды, как и — в течение недолгого времени — Бердяев. Как бы то ни было, в письме к Шарлю Дю Босу мы встречаем чрезвычайно колкие, иногда даже язвительные суждения о Европе. «Разумеется, не могла способствовать излечению меня от моего пессимизма атмосфера этого мира, где все точно сговорились опровергать мрачные предсказания, противополагая им свой искусственно смастеренный оптимизм, дерзкий и бессильный, свою терпимость, никогда ранее не бывшую столь широкой и скептической, свою готовность всё испробовать и всё примирить при условии предварительного оскопления и освобождения от какой бы то ни было догматической строгости, свое дилетантское вожделение выдуманных экзотизмов, безобразия бездушных механизмов бессмыслицы, как высшего символа поклонения Ничто в сочетании с восточной тератологией, — свое раздраженное и учтивое безразличие, истекающее из фаталистического учения о гуманитарном прогрессе, ведущем к блаженному идеалу человеческого общества рационально солидаризированного и умиренного — вполне подобного коллективному гомункулусу».

В этой ситуации, потрясенный революционным безумием России и возмущенный западным миром, созвучным России в каком-то «дьявольском контрапункте», Иванов внял голосу своего друга, «святого человека» Владимира Соловьева, которого он знал с юности и который, указуя путь к католической церкви, опередил его на этом пути.

Самое главное по поводу своего перехода в католичество Иванов высказал в уже цитировавшемся письме к Шарлю Дю Босу и в своей переписке с русским философом Семеном Франком в мае—июне 1947 года. В первом документе наиболее значительным представляется признание о том, что он, Иванов, некоторое время был пленником языческого гуманизма, но затем на развалинах этого распавшегося мира отыскал путь к Церкви, знакомый ему с юности, и почувствовал настоятельную потребность «в полном ее утверждении». В письме немаловажен также фрагмент, в котором подчеркивается, что переход в католичество, как и у Соловьева, вовсе не означает отделения от Русской православной церкви, ибо она сама, в соответствии со своей правильно понятой сущностью, является церковью единой, вселенской и поэтому едина с католичеством.

Это суждение, совершенно справедливое для экуменически настроенного христианина, к сожалению, омрачено у Иванова тем, что вину за разделение церквей он возлагает исключительно на православный Восток. Ведомая плохими пастырями и политиканами, церковь внушила «народу-ребенку» глубокое недоверие к Западу и тем самым придала русскому православию отчетливую националистическую окраску. Этот национализм, по собственному признанию Иванова, оттолкнул его от большинства русских эмигрантов, которые, по вековой привычке отождествляя сохранение конфессиональных форм с идеей родины, не желали выступить против общего врага единым христианским миром. Говоря об этом осуждении православной церкви, следует вспомнить о том, что Соловьев видел экуменическую проблему иначе, а ее практическое решение представлял намного проще. Он считал, что древнеримское папство, под которым он понимал вселенскую церковь, существовало лишь до разделения церквей и что вследст-

вие разделения христианского мира на католиков восточного и западного обряда римское папство, в частности и по своей вине, подверглось сужению и искажению. Результат этого искажения Соловьев называет латинским папизмом. Из всего этого он делает вывод, что не только православной церкви и протестантизму следует вернуться в лоно древнеримского папства, но и латинскому папизму, который, как тем не менее признает Соловьев, не так далеко отошел от древнеримского папства, как две другие конфессии. Этого ощущения братства и совместной ответственности за грех церковного раскола как раз недостает Иванову. Близость конфессий он изображает лишь как любовно-терпимое отношение Запада к Востоку: «Произнося 17 марта 1926 г. Символ Веры, за которым следовала формула присоединения, у алтаря моего святого (дорогого сердцу славян), в трансепте базилики св. Петра, в то время как на соседней могиле Апостола для меня уже готовилась обедня на церковнославянском языке и причастие под двумя видами согласно восточному обряду, — я впервые почувствовал себя православным в полном смысле этого слова, обладателем священного клада, который был моим со дня моего крещения, но обладание которым до тех пор, в течение уже многих лет, омрачалось наличием чувства какой-то неудовлетворенности, становящейся всё мучительней и мучительней от сознания, что я лишен другой половины живого того клада святости и благодати, что я дышу наподобие чахоточных одним только легким».

Такую же заботу о православии при переходе в католичество можно заметить и в переписке Иванова с Семеном Франком (1947). Иванов с удовлетворением подчеркивает, что каждый православный христианин, вверивший себя римской церкви, обязан оставаться верным восточному обряду и что ни в коем случае не предписывается, а лишь разрешается исповедоваться в

латинских церквах и принимать причастие. Да, католическая церковь настолько либеральна, что во время богослужений в Коллегиум Руссикум, проводящихся на русском языке, по большим праздникам Символ Веры читается без слов «и от Сына» (*filioque*).

В ответном письме Иванову Франк подтверждает и приветствует открытость католичества по отношению к православию. Но, несмотря на это, он также выступает в защиту целого ряда историко-философских идей, в сумме своей представляющих доказательство того, что определенная ответственность за дехристианизацию и смятение современного мира лежит и на католической церкви, которая догматически интерпретировала христианское откровение. Ей не удалось поставить великую идею христианского гуманизма на службу всей западноевропейской культуре и западноевропейскому образу жизни. Если бы церкви больше повезло в этом отношении, мир был бы избавлен от марксистского и коммунистического богоборчества. Становясь на эту точку зрения, Франк соглашается принимать существование внецерковных, внеконфессиональных христиан и видеть в них миссионеров, к которым сегодня прислушиваются внимательнее всего и которые благодаря этому, возможно, скорее прочих способны выстроить мост между церковью и безбожным человечеством.

Эта дискуссия между Ивановым и Семеном Франком, созвучная с идеями, высказанными Ивановым семнадцатью годами раньше в письме к Дю Босу, получила тем временем большой резонанс в церковных кругах. Следует признать, что позиция Франка завоевывает все большее признание. Можно ли однозначно положительно оценить это явление — серьезный теологический и церковно-политический вопрос, на который, по всей видимости, очень сложно дать ответ и который к тому же остается за рамками моей работы.

Круг последних проблем

В начале своего этюда я уже отмечал, что мне кажется разумным предварить более серьезное изложение взглядов Иванова изображением (пусть даже довольно скромным) его жизни, деятельности и тем самым также его личности. Этот набросок перед вами. Далее я попытаюсь уточнить его и оживить.

Важнейшее знакомство Иванова с Ницше, возникший в связи с этим интерес к мистическому образу и философской проблеме Диониса, отношение страдающего, умирающего и воскресающего греческого бога к Христу, а также историко-философские идеи Иванова о кризисе индивидуализма и развитии органической Европы, художественным выражением которой он считает религиозный символизм, — все это сначала рассматривалось в объективированном духе исторического исследования. Но что реально означал для религиозного поэта Иванова дионисийский миф с его вторжением в христианский мир и в каких отношениях находился он с возвышенным и боговмещающим «Ты», которое он ощущал в себе, до сих пор оставалось в тени и нуждается в осторожном прояснении и освещении.

Иванов познакомился с творчеством Ницше в 1891 году, когда после девяти семестров учебы отправился в Париж, взяв с собой его книгу «Рождение трагедии из духа музыки».

Чтение прекрасной ранней работы Фридриха Ницше стало для Иванова «могущественным импульсом». Ему казалось, что он не просто прочитал крайне важную книгу, но и обрел в авторе родственную душу, глубоко прояснившую ему его собственное существо. С благодарностью и счастьем он узнал, что Ницше тоже верил, что современность можно пробудить к обновленной, творческой жизни только посредством «вечного Духа», что, по мнению Иванова,

предсказывал и Достоевский проповедью «приникновения» к Земле, «восторга и исступления». Не оба ли, спрашивает Иванов, Ницше и Достоевский, верили в Диониса как в «разрешителя» от уз «индивидуации»?

В интеллектуальной истории неоднократно исследовались связи между Достоевским и Ницше — например, связь ницшеанской идеи сверхчеловека с воплощением этой идеи, еще до Ницше, в образе инженера Кириллова («Бесы»). У обоих мыслителей отправная точка одинакова. Это тезис, правда, понимаемый по-разному, о том, что Бог мертв и что человек, поднявшийся до сверхчеловека, должен занять опустевший трон. Но будущее сверхчеловека Достоевский и Ницше видели и изображали очень по-разному. Кирилловым завладела мысль, что человек не может доказать свое превращение в сверхчеловека, то есть в Бога, иначе чем добровольным, совершенно беспричинным самоубийством; теория, которую с точки зрения Достоевского нужно понимать как отрицание ницшеанской концепции сверхчеловека. Немецкий философ видит все иначе. Он настаивает на интронизации сверхчеловека, ожидая от него преобразования мира в будущем.

Само собой разумеется, что Иванов, выдающийся знаток Достоевского, в толковании идеи сверхчеловека полностью принимал его сторону. Поэтому сложно понять, как его могли обвинять в дехристианизации Достоевского или христианизации Диониса. И все же эти упреки имели место. Даже талантливый исследователь новейшей русской литературы Святополк-Мирский, который в своей «Истории русской литературы» высказал много верного и интересного о русских «эллинах», отчасти сам способствовал распространению взгляда на ивановское дионисийство как на отход от христианства.

Чтобы объяснить, откуда взялось это заблуждение, нужно разобраться в том, какие переживания открыли

Иванову дух Диониса и что позднее он осознал и воспел в дионисийском экстазе как философ и поэт.

Уже упоминалось, что летом 1893 года недавно женившийся Иванов познакомился в Колизее с одной женщиной, которая, ничего не зная о Ницше и эллинском религиозном оргиазме, подобно прирожденной Менаде (как называет ее Иванов в одном стихотворении) неосознанно несла в себе дионисийский мир и с нетерпением жаждала его разгадать. Кто мог вернее осчастливить ее этой разгадкой, как не Иванов, который уже давно занимался Дионисом и ощущал возникающую в себе магию божества, неожиданно ставшего ему близким. «В классическую римскую ночь, — читаем в одной еще не опубликованной биографии поэта,[1] — „в пещерах Колизея“ он рассказывал ей о Дионисе, который был скрытым морфологическим принципом ее существа, и от слов Вячеслава в ней просыпалась Мэнада... А он глядел на это чудо, на живое явление его вожделенной мечты, которое ему показывало Диониса интимнее и подлиннее, чем он его ранее знал».

О страсти, той ночью проснувшейся в нем, которую он поначалу переживал как измену своей нежно и глубоко любимой жене, Иванов много говорил не только в стихах, но и в «биографических письмах». Эта страсть была величайшей, в определенном смысле единственной темой его творчества, охватившей его еще сильнее после смерти Зиновьевой-Аннибал. «Встреча с нею, — пишет Иванов, — была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. И не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно, поэт, но и в ней. Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога».[2]

---

[1] Она принадлежит О. Дешарт.

[2] Из «Автобиографического письма».

Под Богом, которого обрел в себе Иванов, испытывая охватившее его в языческом Колизее дионисийское опьянение, следует понимать того Бога, которому молилась его мать и которого славил во время воскресной службы его дед-священник. Ведь в детстве Иванов был страстно верующим. В двенадцать лет он по ночам часто молился перед иконой и однажды даже заснул, стоя на коленях. И эту веру, в которой он стал сомневаться в пору юности под влиянием революционной пропаганды, в Колизее ему вернула Менада. Чтобы понимать Иванова, нужно иметь в виду, что образ страдающего бога Диониса, пророчески указывающий на Христа, ни в коей мере не увел Иванова от христианства, а, скорее наоборот, тернистыми и окольными путями вернул его к христианству. Лишь эта связь дионисийского экстаза с христианскими страданиями позволила Иванову вплоть до последних дней его жизни, когда он ощущал себя средневековым монахом, с благодарностью славить Диониса за все его дары.

Если это так, то между мифической концепцией религии страдающего бога у Ницше и ивановским видением Диониса должно существовать важное различие, прояснить которое нужно для понимания мировоззрения Иванова. Глубокую благодарность автору «Рождения трагедии», открывшему ему новый мир, Иванов пронес через всю жизнь. Тем не менее он не мог не вступить с ним в дискуссию. В смерть Бога Иванов никогда не верил, но он и не сомневался в том, что греки верили в Диониса, как в Бога. Большую ошибку Ницше в интерпретации дионисийского культа он видел в том, что атеист Ницше отказывался поверить в то, что для греческого народа Дионис в самом деле был богом. Исследуя религию страдающего бога, пишет Иванов, — Ницше будто бы забыл о том, что этот сюжет относится к истории религии.

Важнее всего для него было познать феномен Диониса (который он считал прежде всего психологическим) с точки зрения культурно-исторических последствий и его чисто эстетической ценности. Религиозная основа и ценность дионисийского культа остались для него в тени. Философ-музыкант Ницше не увидел в дионисийском переживании нисхождения Диониса. Страдающая душа дионисийского человека была распахнута перед ним, но лик страдающего бога оставался сокрыт.[1]

Может быть, следует предположить, что слова Иванова о «нисхождении Диониса» до определенной степени извиняют критиков, отстаивающих мнение о том, что Иванов нечетко видел разницу между Дионисом и Христом, тем более что в труде «Эллинская религия страдающего бога» есть и другие места, служащие для невнимательного читателя как бы подтверждением этого ошибочного мнения. С чуткостью и проницательностью Иванов отмечает в Священном Писании те символы и образы, которые заимствованы из мира дионисийских представлений: притчу о виноградарях, которые в винограднике убивают хозяйского сына, как титаны убивают в своем винограднике бога Вакха, рожденного своим небесным отцом из бедра; чудо насыщения народа хлебом и рыбой; хождение по водам и укрощение бури; причащение хлебом и вином на жертвенной вечере; въезд Христа в Иерусалим на осле, животном Диониса, — все это представлено в символах дионисийского культа, как и образ страдающего бога, во многом указывающий на Христа. Это не подлежит сомнению. Остается только вопрос, свидетельствует ли подчеркивание аналогии между об-

---

[1] Все цитаты здесь и в следующем абзаце представляют собой вольное переложение Ф. Степуном мыслей из работ Вяч. Иванова («Эстетика и исповедание», «Дионис и прадионисийство»).

разами и символами дионисийства и Евангелия о неразличении Ивановым двух культов. Но Иванова нельзя в этом упрекнуть ни как ученого, ни как христианина — доказательством служит его собственная формулировка этой темы: «Дионис для эллинов — ипостась Сына, поскольку он — „бог страдающий". Ему они приносили жертвы, возводили алтари и его сознательно предпочитали другим богам. Но для христиан дионисийская религия — не что иное, как своеобразный Ветхий Завет язычества. Она первая в эллинстве определила своим направлением водосклон, неудержимо стремивший с тех пор все религиозное творчество к последнему выводу — христианства». Эта же мысль встречается у Иванова и в другой формулировке: «Религия Диониса была пашней, ожидавшей от христианства засевания. Она нуждалась в нем, как в последнем, еще не найденном слове». И наконец, последняя и, вероятно, самая точная формулировка указывает на тот интересный факт, что церковная христология в принципе не была чужда эллинской мудрости; камнем преткновения была только личность Галилеянина, как по легенде Юлиан называл Христа. Верою в эту личность и ее единственное значение жило и победило мир христианство, но здесь язычество перестало его понимать.

О других различиях между дионисийством и христианством Иванов пишет в книге «По звездам». «Для нас же, — говорит он, — как символ известной сферы внутренних состояний, Дионис, прежде всего, — правое как, а не некоторое что. Ясно, что дионисийский восторг не координируется с вероисповеданием, вследствие иного принципа классификации религиозных явлений, в подчинении которому он находит свое место не в ряду вер и норм, а в ряду внутренних состояний и внутренних методов». Но методы эти нельзя обратить в «Ты», то есть им нельзя

поклоняться. «Религия страдающего бога» развивает и углубляет эти мысли. Согласно Иванову, Дионис — хотя и страдающий бог, но бог без милосердия. Его жертвенная гибель — результат космической необходимости, внутреннего закона бытия, а не поступок любви, который совершил Христос «ради нас людей и ради нашего спасения», как гласит Никейский символ веры. Едва ли получится точнее объяснить различие между тем, что для Иванова значил Христос и что — Дионис.

Высказанное мной мнение о том, что Дионис не увел Иванова от христианства, а, наоборот, приблизил к нему, находит подтверждение в описании Ивановым своей последней встречи с Владимиром Соловьевым, своим старым другом и духовным проводником. Иванов посетил его в 1900 году вместе со своей женой Лидией Дмитриевной, с которой Соловьев до тех пор не был знаком. Эта встреча, по-видимому, значительно укрепила в Иванове его отроческую веру. Из Петербурга Вячеслав и Лидия, связанные большим и сильным чувством, вдвоем поехали в старинную Киево-Печерскую лавру. Оттуда они отправили Соловьеву телеграмму, вероятно, с благодарностью за подаренную им возможность снова погрузиться в мистическое божественное переживание. Но в это время Соловьев умирал в имении князя Трубецкого. Спустя сорок с лишним лет Иванов рассказал о последней встрече со своим духовным наставником в простом и глубоком стихотворении из «Римского дневника»:

Четыредесять и четыре
В войне, гражданских смутах, мире
Промчалось года с дня того,
Как над Невой мы с ним простились,
И вскоре в Киеве постились
Два богомольца, за него,
В церковном послушаньи русском

Утверждены. У друга, в Узком,
Меж тем встречал он смертный час.
Вмещен был узкою могилой,
Кто мыслию ширококрылой
Вмещал Софию. Он угас;
Но всё рука его святая,
И смертию не отнятая
Вела, благословляя, нас.

Восприятие Диониса как символа определенного внутреннего состояния, являющегося «как», а не «что», все же не принижало для Иванова оргиазм как событие внутреннего опыта. В обеих статьях о дионисийстве есть фрагменты, в которых со страстным пафосом и необычайной магией слова говорится о дионисийском экстазе. Согласно Иванову, в нем истоки религиозной жизни, ее альфа и омега; он дарит ощущение собственного «я», свободного тем не менее от всех индивидуалистических ограничений. Экстаз есть источник мистики в том же смысле, в каком удивление — источник философии. В экстатическом «как» все религии сходятся в одну точку, потому что экстаз непременно предшествует всякому содержанию религиозных учений. Он всегда означает: взгляд поверх всех границ, счастье, преисполняющее жизнь, избыточная сила, ищущая высвобождения в страданиях и смерти, упоение жизнью, переходящее в восторг разрушения. Подобные переживания упоминаются и в описании дионисийских весенних празднеств, во время которых приносят жертвы умершим душам и подземному богу Аиду. Воскресшие недолго остаются на земле; звучит призыв: «К вратам», после чего они должны вернуться в могилы. Для древних греков — так заканчивает Иванов описание празднеств — даже весна была цветущей смертью. В этом отчетливее всего проявляются хтонические корни дионисийского культа. Смерть — лишь другая сторона жизни.

Люди познали это сами, прежде чем этому же стали учить мудрецы. Для умерших земная жизнь была смертью, но смерть только для живых была концом жизни. Это знание о единстве жизни и смерти, но не в виде утешительной истины, дарованной церковью, а в виде убеждения, снова и снова подкреплявшегося экстатическими состояниями подъема, связывало Иванова с Дионисом всю жизнь. Это с легкостью подтвердилось бы одним лишь детальным анализом его стихотворений без всякого рода произвольных трактовок. Оказалось бы также, что страстная дионисийская тема захватила Иванова не только как, по выражению Святополка-Мирского, «русского эллина» с научными интересами, но и как талантливого художника, который — кто станет это отрицать — интуитивно ощущал, что избранная для него судьбой женщина станет менадой, воплотившей дионисийское начало и предназначенной для того, чтобы претворить для него в реальность религиозно-оргиастическое весеннее переживание, бывшее для него до тех пор лишь предчувствием.

Рассвет этой великой любви померк перед лицом смерти. Лидия, с которой Иванов познакомился в 1893 году, умерла в 1907. Теперь дионисийское таинство стало трагической реальностью его жизни. Его жизнь умерла в нем, смерть начала жить. Эта жизнь с умершей проходит лейтмотивом через всю его поэзию. Оба тома «Cor Ardens» (Москва, 1911) пронизаны глубоким по мысли и богатым по языку изображением его жизни с умершей, с воскресшей в вечности — изображением, объединяющим восхваление греческого бога и исповедь Христу.

Цикл сонетов «Любовь и смерть» из сборника «Cor Ardens» начинается с признания о том, что любящих не разделяет тайна смерти. В одном из последующих сонетов поэт представляет себе это пребывание в блаженной любви, зародившейся тем не

менее на земле, рисуя совершенно особенную, словно сияющую издалека картину:

. . . . В забытом,
Отшедшая, убежище своем
Мы вновь сошлись, — вновь счастливы вдвоем
В святилище, завесой туч укрытом!

В венке циан, припала ты на грудь...
Чрез миг — сквозила в облаке, венчальный
Целуя перстень и завет прощальный

Шепча: «Любить — мы будем! Не забудь!..»

Иногда в триптихах цикла «Любовь и смерть» появляются образы-символы, с такой горячностью представляющие земную жизнь, что границы трансцендентного мира становятся буквально невидимыми. Это мы видим, например, в стихотворении «На кладбище», в котором желание встречи с умершей, облеченное в дионисийский символ вечно возвращающейся весны, пробуждается в поэте так непреодолимо, что он призывает весеннюю грозу ворваться в могилы и разметать саваны по мраморным надгробиям. Но эта страстная тоска проявляется лишь в стихотворении; сам Иванов воспринимает ее как искушение и преодолевает ее. С раскаянием убеждается он в том, что возвращения мертвых к жизни может желать только душа, опьяненная дионисийством, а не верующий христианин. Христианин ожидает не возвращения в бренный мир, а воскресения в Вечности, и воскресения не в земной, а просветленной плоти. В конце стихотворения Иванов видит огненное тело ушедшей от него и слышит пасхальную весть: «Христос Воскресе!»

Эту религиозную проблему возрождения и воскресения Иванов рассматривал также в своей философии искусства.

В прологе к поэме «Деревья» поэт указывает на различие между памятью и воспоминанием, важное для всей его концепции искусства. Эти понятия в пе-

реводе с русского не могут вполне передать ход мыслей Иванова и глубину его размышлений. Это объясняется тем, что у немецкого понятия памяти, хоть оно и употребляется во время причастия, нет сакральной составляющей, имеющейся в русской традиции, поскольку при отпевании умершего церковь обещает ему «вечную память». Таким образом, в русском языке понятие памяти оказывается тесно связанным с «анамнезис» Платона, то есть с припоминанием имеющегося знания. Представляется существенным, что у Иванова этот сакральный аспект чувствуется интуитивно на уровне словоупотребления. В первых же строках поэмы он прославляет Память как мать Муз:

Ты, Память, Муз родившая, свята,
Бессмертия залог, венец сознанья,
Нетленного в истлевшем красота!
Тебя зову, — но не Воспоминанья.
В них с погребов души печать снята,
Где райский хмель стал уксусом изгнанья;
В них страсти боль, все ноющей в корнях;
В них шлак руды, перегоревшей в днях.

Несмотря на это суровое суждение о воспоминаниях, окончательный приговор им не выносится. Им дозволяется вполголоса петь хором на пороге вечной Памяти, если они славят Бога. Но они должны знать, что они — рабы Памяти и, если восстанут против нее, то окажутся не более чем миражом в пустыне:

. . . . У порога
В полголоса ведите светлый хор.
Он с Памятью созвучен, если Бога
Являет в днях. Ей — скиния; вам — двор.
Но помните, что вы — ее рабыни,
Что без нее вы марева пустыни.

Из этого следует, что желание воскресения порождается не памятью, а только воспоминаниями, кото-

рые всегда стремятся вернуть во Время то, что умерло для Времени. Если бы Иванову не удалось побороть в себе дионисийский весенний хмель, от этого неминуемо пострадало бы его творчество в русле религиозного символизма.

Постановка этой религиозной проблемы тесно связана с последними обстоятельствами творческой жизни Иванова.

Спустя пять лет после смерти своей жены Лидии Иванов женился на ее дочери от первого брака — Вере. Она стояла рядом с Ивановым у смертного одра своей матери, которая, находясь в полном сознании, отошла в мир иной со словами: «Светом светлым повеяло; родился Христос». Эти смиренные слова, наполненные знанием о «последнем земном пределе», произвели сильное впечатление как на Иванова, так и на Веру, и сблизили их. Иванову было нелегко принять эту близость, в которой просыпалось влечение, позволить дружбе перейти в любовь. Во многих стихотворениях чувствуются его тяжелые сомнения: может ли дитя, которое он когда-то носил на руках, занять место своей матери? Но стоило Иванову вспомнить загадочные, провидческие слова Лидии, которые она однажды без видимого повода произнесла, хотя и обращаясь к Вере, но про себя, как он избавился от сомнений: это было своего рода завещанием.

В Риме, куда он отправился в 1910 году, чтобы собрать материал для своей книге о Дионисе и куда по взаимной договоренности к нему из Греции приехала Вера, он уверился в том, что его решение навсегда связать свою жизнь с Верой было не предательством по отношению к Лидии, а доказательством верности ей. Вдвоем они поехали в Венецию, и там Иванов постоянно ощущал в себе и вокруг себя не только духовное, но и — неосознанно — физическое присутствие Лидии. Это чувство в преображенном

виде разделяла и Вера. Подтверждение своих чувств Иванов обнаружил в орфическом поверье, согласно которому каждая душа, прежде чем подняться к свету, должна найти ключи вечной памяти, чтобы утолить свою жажду у озера подземной Мнемозины. Он верил в то, что ушедшие от нас продолжают участвовать в жизни; если мы этого не ощущаем, не видим, не слышим, то это лишь потому, что

Наше сердце глухо,
Наши персты грубы,
И забыли губы
Дуновенье духа.

Своеобразное углубление своего бытия между трансцендентной и существующей во времени действительностью, то есть между смертью и жизнью, Иванов испытал в 1912 году в Швейцарии, где они снимали виллу на лето. Переступив через порог дома, он увидел приближающуюся к нему покойную Лидию. Она улыбалась ему и ребенку, которого держала на руках. За призрачной встречей последовала знаменательная ночь. Вячеслав сидел один в своей комнате. В дверь постучали; вошла Вера и спросила, что он делает. Слегка смутившись, он ответил, что сочиняет стишок. В «стишке», который он с грустью шептал, сидя ночью в одиночестве, образы и ощущения вращались вокруг ночного кладбища рядом со старинной церковью.

Ребенок, которого Лидия несла навстречу Иванову, родился в ту же ночь, ближе к утру.

Тому, кто внимательно и сочувственно читал ивановский цикл стихотворений «Ее дочери», не придет в голову называть совпадением эти загадочные взаимосвязи. В одном из этих стихотворений с подзаголовком «Сомнение» Иванов признается, что каждый раз, заметив в чертах Веры тот свет, который он постоянно призывал, и сияние того образа, который он

всегда пытался удержать, он испытывал смутный, иногда лишь окрашенный надеждой страх, что дочь уйдет так же, как та, кого он носит в своем сердце, и что он будет как во сне, пока живет ею. Потому что только смерть может пробудить человека к вечной жизни.

Можно было бы и на других стихотворениях продолжать этот анализ — не жизни Иванова в «двоеженстве» (я не собираюсь заниматься психологией, не говоря уже о психоанализе), а проблемы его двуликого творчества, в котором взлет к трансцендентной реальности и погружение в эмпирию постоянно сменяют друг друга. Но такой анализ не открыл бы нам ничего нового. Единственным вопросом, имеющим отношение к психологии, но помещенным нами в область ивановской философии искусства, мог бы стать следующий: где истоки лирики, появившейся со времени второй женитьбы Иванова, — в Памяти или Воспоминаниях? Другими словами, имеет ли эта лирика христианскую или дионисийскую природу, живет ли верой в воскресение или стремлением вернуться к жизни.

Ответ на этот вопрос полностью зависит от того, как оценивать позднее творчество Иванова. Если ставить его так же высоко, как и раннее творчество, или даже выше, то сторонники ивановского учения о религиозном символизме должны будут взять его под защиту Памяти, не забывая при этом, что, согласно Иванову, Воспоминания также имеют право на существование «на дворе» поэзии. Если оценивать его творчество иначе, то позднюю лирику Иванова нужно будет причислить к идеалистическому символизму, корни которого, конечно же, только в психологии, и, следовательно, такая оценка покажет отношение Иванова к Вере в совершенно ином свете, чем это следует из моего прочтения поздних стихотворений Иванова. Искусство — всегда судья жизни.

В поздних стихотворениях Иванова нет ничего риторического, орнаментального, пышного, доходящего почти до искусственного, в отличие от сборника «Cor Ardens», где все это присутствует. Усиление философской составляющей так же заметно в поэме «Человек», как заметно упрощение формы выражения — в том, что касается и выбора образов, и ритмико-метрической канвы, — в «Римских сонетах» и «Римском дневнике». Забыты все прежние формы, навеянные литературоведческими изысканиями и преклонением перед старыми мастерами. В поздней лирике Иванова больше нет венков сонетов, канцон, триптихов, газелей, стихотворений в «старофранцузском» стиле. Словесные оболочки стихотворных душ уже не оставляют впечатления пышных нарядов в складках; теперь они настолько просты и скромны, что скрытые в них переживания поэта предстают во всей своей метафизической наготе. Отчетливее всего эта перемена стиля проявилась в продолжении темы «Любовь, смерть и воскресение». Голос дионисийской «весенней» страсти, желающей воскресить возлюбленную, в котором, правда, всегда был слышен не вполне христианский протест против ее смерти, раздается все реже и почти умолкает в отдельных поздних стихотворениях. В бурной жизни Иванова наступает священное затишье. В праздник всех святых поэт слышит в себе голоса ушедших и, даже не видя их лиц, чувствует, что в его душе оживает их дыхание. Он видит, как на могилы корзинами приносят розы, и в одном прекрасном коротком стихотворении размышляет о том, что цветочные приношения нужны не умершим, а еще живым. Путь к могиле как путь в вечность каждому дарован Богом. Если мы им пренебрегаем и забываем его, мы поддаемся недугу «посюсторонности» своей жизни, огорчая этим мертвых, которые хотят нам помочь и которым даровано вечное цветение в Божьей памяти.

Обрисовав смиренные настроения Иванова на склоне лет, в заключение я хотел бы привести одно из самых прекрасных его стихотворений, которое можно признать глубочайшим изображением жизни Иванова и которое существует также в неплохом немецком переводе. Оно было написано 28 февраля 1944 года и опубликовано в «Римском дневнике».

Я посох мой доверил Богу
И не гадаю ни о чем.
Пусть выбирает Сам дорогу,
Какой меня ведет в Свой дом.

А где тот дом — от всех сокрыто;
Далече ль он — утаено.
Что в нем оставил я — забыто,
Но будет вновь обретено,

Когда, от чар земных излечен,
Я повернусь туда лицом,
Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом.

Проблема формы в искусстве

Иванов, человек разносторонних дарований, который всю свою жизнь без малейшего намека на дилетантство неустанно работал в таких несхожих областях, как теология, философия, филология, история и теория искусства, прежде всего был поэтом. Его глубочайшие размышления посвящены проблеме стихотворения. В 1938 году он написал развернутое эссе «Мысли о поэзии». Во время войны он его переработал и расширил. Еще больше, чем сочинения сборника «По звездам», требуют внимательного прочтения эти тридцать страниц. Если же читать бегло, можно легко поддаться заблуждению, что в своих последних размышлениях Иванов противоречит сам себе.

В своей статье «Две стихии в современном символизме» он, как представитель религиозного (реалистического) символизма, упрекал идеалистический символизм в том, что он «слишком увлекается формальной стороной и легкомысленно относится к содержанию высказываний».

Однако в последнем эссе встречаются фразы, в которых, судя по всему, утверждается ровно противоположное. «...Принцип этого последнего <искусства>, его альфа и омега — форма. <...> ...В поэзии форма — всё; и всё, самое задушевное и несказа́нное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было „содержание“...» Как примирить это противоречие? Изменил ли Иванов свои взгляды или лишь выразил их по-новому, так что сложно установить смысловое тождество обоих высказываний? В пользу последнего предположения свидетельствует тот факт, что «Мысли о поэзии» начинаются, подобно ранним статьям, с указания на магически-религиозное происхождение искусства, и в особенности поэзии.

«Первоначальный стих — заклинание. В заговоре ни одного слова ни опустить нельзя, ни переставить, ни подменить другим словом: силу потеряет заговор». Древнейшим из заклинаний Иванов называет чародейный напев (incantamentum, ἐπῳδή). Из напевной ворожбы вышел стих, как устойчивый звуковой состав размерной речи. Эту священную речь понимали лишь боги, волхвы и заклинатели, владевшие языком богов, но обычным людям она была недоступна. Волхвы и заклинатели не были заинтересованы в том, чтобы их общение с богами было понятно посторонним. Оно должно было казаться им тайной, и слушатели благодарно так и воспринимали не внятную им речь.

Нечто подобное происходило и в церкви в первые века ее существования. Пророки, вероятно, пропове-

довали общине, одновременно беседуя с ангелами. Эти речи община выслушивала, также не постигая их тайного смысла.

По мнению Иванова, это магическое происхождение стиха уберегло его вплоть до настоящего времени от искушения переплавить его наследственный чекан в ходячую монету обиходной речи. Истинный стих остается доныне «замкнутым в себе организмом, живущим как бы вне общей, быстротекущей и забывчивой жизни своею иноприродною жизнью». Наполненный, как и всякий живой организм, тайными целесообразностями и соответствиями, истинный стих отличается внутренней формой своего словесного состава и морфологическим принципом своего строения от других речевых образований. Этим несомненным своеобразием поэтической речи объясняется то влияние, какое оказывает хороший стих на душу человека; при малейшем изменении звуковой ткани и словесных сочетаний производимый им эффект будет иным. Это верно как для стиха, так и для мелодии, которую можно «вариировать», но ее единственного очарования, ее безглагольной вести нельзя передать иным сочетанием тонов и иным ритмом.

Вышеупомянутые представления о религиозных истоках искусства, о жизнесозидательной силе рапсодов-теургов и их последователей, античных поэтов, явно испытали на себе влияние учения Платона о вдохновении; оно требует, чтобы личные мотивы и своеволие подчинились объективной истине; только от нее может вспыхнуть подлинное вдохновение.

Первый протест против такого принуждения поэта к объективности заявил отважный певец VII века до Р. Х. Архилох, которого в древности не только сравнивали с Гомером, но и приравнивали к нему. Не должен ли был Иванов относиться к этому новатору, не желавшему ничего знать об объективной истине, а своевольно и вызывающе рассказывавшему о своей

личной жизни, о войне и любовной жизни, как к тому, кто испортил высокое искусство поэзии, и отвергать его? Признаться честно, художественные заслуги Архилоха весьма велики и признаны в истории поэзии. Подслушанные на народных празднествах и введенные в поэзию ямбы, которые сочинял Архилох, имеют особое значение. Они стали главным метром всех сценических диалогов и встречаются даже в пушкинских эпиграммах. Но достаточно ли этих заслуг, чтобы простить Архилоху его разрыв с магически-религиозными основами высокой поэзии? Суть этой непростой проблемы Иванов ясно осознал и так же четко сформулировал. Поэтому он задает вопрос: «Каким же чудом это зыбучее, прихотливое, обособленное, беззаконное показалось потомству нечуждым некоей объективной правды, было признано „вдохновенным“ сообщением?» Исходя из ивановской теории религиозного символизма, вероятно, следовало бы предположить, что он сочтет это невозможным. Но Иванов соглашается с этим мнением. Не изменяет ли он тем самым своей ранней концепции объективной правды и тесно связанного с ней религиозного символизма? Чтобы избавить Иванова от этих упреков, следует учитывать, что свое оправдание субъективности в том виде, в каком она представлена у Архилоха, он никогда бы слепо не перенес на другие явления такого рода. Более, чем к любому другому поэту его поколения, относились к Иванову следующие слова Лермонтова: «Какое дело нам, страдал ты или нет, на что нам знать твои волненья, надежды глупые первоначальных лет, рассудка злые сожаленья?» Каков же критерий, который мог бы убедить нас, почему в одном случае мы отклоняем лирические излияния как слишком личное, а в другом, например в случае Архилоха, объявляем их настоящим искусством? По мнению Иванова, отвергать их нужно, если «психологическая данность обнажается

преждевременно как таковая, и бытие переживается не претворенным в отдалившееся и в себе оформившееся визионарное инобытие, — между тем как во втором случае *я*, испытывающее аффект, предстоит как бы в зеркальном отражении, следовательно, отчуждении творческому *я*, уже свободному от наблюдаемого и изображаемого аффекта: перед нами не действительный Архилох, а сценическая маска Архилоха».

Это отчуждение от себя самого, то есть отрешение от собственного «я», Иванов называет драматургическим термином «катарсис». Без катарсиса не светится над произведением та потусторонняя улыбка хотя бы только предчувственной сверхличной гармонии, которая служит для людей знамением подлинности мусического сообщения.

В последние годы Иванов как сознательный христианин поддерживал эту высокую оценку поэтической формы, заняв тем самым позицию, казавшуюся чуждой позиции средневековой церкви. Лишь немногие поэтические произведения «христиан до Христа» были признаны церковью; среди них, например, мессианская эклога Вергилия, прочитанная на Никейском соборе. Однако в целом творения античных муз отвергались как внушения ложных божеств или «демонские прельщения» и только в редких случаях воспринимались как плоды естественного разума и свидетельства нравственного закона, запечатленного в сердцах. Но поэты не могли допустить такого унижения муз. От всего готовы были отречься поэты, кроме памятной гармонии форм и доверия красоте. Данте призывал муз; а два столетия спустя, в покоях Ватикана, Рафаэль изображает сидящую на облаках, крылатую и лавром увенчанную Поэзию между двух ангелов, держащих скрижали с начертанием Вергилиевых слов: «numine afflatur» — «божеством вдохновляема».

По рафаэлевским фрескам сразу видно, что художников вдохновляет Бог. Настоящие поэты всегда это знали. «Кто нас не чтит, пророков божества, — богов самих, надменный, презирает» — поет Ронсар. Сходные взгляды обнаруживаем и у Новалиса: для него поэзия — безусловная реальность, «чем поэтичнее, тем истиннее». Но наиболее страстным поклонником и поборником божественности поэзии является Перси Биши Шелли. Для него поэты — вдохновенные жрецы и глашатаи истины; отражения гигантских теней, которые будущее отбрасывает в настоящее; слова, непонятные самому говорящему и все же делающие его законодателем мира.

Как считает Иванов, такие признания поэтов свидетельствуют о том, как их преследовала толпа. Пушкин тоже боролся с чернью, спрашивавшей его о том, какая польза от поэзии, какие у нее цели и зачем она нужна. На эти вопросы, которые поэту задает не только чернь (как мы увидим далее), поборники божественности искусства никогда не могли дать вразумительного ответа. Они снова и снова заявляли, что слышат в себе голос Божий и что их «весть» важна для человечества. О предназначении поэзии поэты ничего не могли сказать, якобы не владея вдохновением и ссылаясь на незнание. Но как возможны бесполезные изречения и «вести» от богов? Вместе с этим вопросом Иванов задает другой. Что для современных поэтов значат боги, демоны, музы, сивиллы и пифии? Приписывая пророческие вести о падении Трои, величии Рима, скором пришествии Мессии исключительно сивиллам, Иванов определяет музам другое предназначение: «освобождать души из их тесноты, раскрывая дремлющие в них возможности дотоле не испытанного инобытия». Тем самым он отвечает на поставленный вопрос: для современных поэтов они лишь «символика душевных опытов... архетипы стародавнего религиозного мировоззрения»,

которые, как елисейские тени, «проходили в садах души». В мистической поэзии Тютчева эти пушкинские сады увядают. Тютчев создает в себе самом призрачный мир, — мир, который не выразить словом и не найти в другом человеке. Ему чужда всякая идея о посланничестве. С ним новейшая поэзия уходит «в лабиринт уединившегося духа».

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

«Из противоречия между тезисом: „поэзия есть сообщение“, и антитезисом: „содержание поэтического сообщения неопределимо и не определительно для сообщения“... возник долгий и бесплодный спор о цели и назначении поэзии...» «Важные умы» требовали от поэта «служения»: патриотизма, гражданских добродетелей, любви к свободе, проповеди религии. Философ-славянофил Хомяков призывал поэта: «Иди ты в мир, да слышит он пророка, но в мире будь величествен и свят». Противоположное требование выдвигал единственный значительный поэт левых убеждений Некрасов: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Против гражданского искусства, и в особенности гражданской поэзии, выступали «беспечные поклонники Граций восемнадцатого столетия», к которым в определенной степени можно отнести и Александра Пушкина. Когда Жуковский, очарованный поэмой «Цыганы», в одном письме спросил Пушкина о том, какую цель он преследовал, Пушкин ответил своему почитаемому учителю и поэту коротко и ясно: «Цель поэзии — поэзия». Эти слова величайшего русского поэта не следует понимать как лозунг «l’art pour l’art» («ис-

кусство для искусства»), как провозглашение поэтического формализма, ибо во всех значительных произведениях Пушкина — прежде всего в его драмах — затрагиваются глубокие, в большинстве своем даже религиозно-философские темы. Если дело обстоит таким образом, тогда ответ Пушкина следует понимать в том же смысле, что и уже цитировавшиеся слова Иванова: «...всё, самое задушевное и неска́занное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было „содержание“», будь то «главная мысль» или «основная идея» произведения. Свое понимание формы в поэзии Иванов сопровождает замечанием, что оно противоречит общепринятому. Различие, очевидно, состоит в том, что понятие формы у Иванова не противопоставляется понятию содержания, а, наоборот, включает его. Поэтическое откровение — это сообщение двухслойной формы: формы словесной и формы переживания, которые нераздельны. В связи с этим Иванов приводит слова Гёте, которого часто цитирует в своих статьях: «Что внутри — во внешнем сыщешь, что вовне — внутри отыщешь».[1]

Если это равновесие нарушено, получается либо риторика с перевесом формы, либо философия с перевесом содержания. Причину подобных искажений следует искать в том, что «как», относящееся к формированию, отделяют и противопоставляют некому «что», предмету формирования, в то время как всякое искусство идет под знаком «как». Что художник узнал в мире, мы устанавливаем лишь путем погружения в художественную форму. Прообраз своего понимания формы Иванов обнаруживает в схоластической философии, которая вовсе не стремилась, как обычно утверждают, тиранически подчинить искус-

[1] Из стихотворения «Эпиррема» (перевод Н. Вильмонта).

ство задачам изображения религиозных идей. В средневековье не мыслили и не могли мыслить так антихудожественно, потому что даже в языке не существовало понятия содержания, отделенного от формы. Схоластики понимали под формой присущую вещам созидательную силу, акт в терминах Аристотеля, который «впервые возводит в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей бесформенности субстрат материи».

К этому объяснению понятия формы, заимствованному из средневековья, Иванов добавляет еще одно, принадлежащее метафизикам эпохи Возрождения. В соответствии с ним Иванов противопоставляет *forma formans* (форма творящая) и *forma formata* (форма сотворенная). *Forma formans* — форма, которая творит художника, а *forma formata*, напротив, — та форма, которую художник придает своему творению. Первая форма предшествует вещи по принципу *ante rem*. Она рождается в душе художника наподобие прообраза его будущего творения. Но этот прообраз — и это важно — суть не фантазия и не поэтический замысел, а самостоятельное бытие, возникающее в «беременной» (по выражению Платона) душе художника. Поэтому мы только тогда испытываем полное удовлетворение от восприятия произведения искусства, когда чувствуем, что предшествовавшая творческому акту форма полностью перешла в совершенную материальную форму.

Этот путь художника публика проходит в противоположном направлении. Через форму стихотворения (*forma formata*) читатель проникает в предшествующую творческому акту *forma formans*, что вызывает в нем такое же душевное переживание, из которого возникло само стихотворение. Так эстетическое переживание становится цельным душевным опытом, воздействующим на душу и тогда, когда само стихотворение давно уже стерлось из памяти.

В заключение «Мыслей о поэзии» Иванов анализирует стихотворение Гёте «Постоянное в изменчивом». За исключением последнего восьмистишия, в стихотворении Гёте показан переменчивый бег скоротечной человеческой жизни и перемены, происходящие с самим человеком:

Ветвь красуется плодами, —
Сочные срывать спеши:
Под укромными листами
Спеют новые в тиши.
Рухнул ливень: луг мой — заводь,
Свой ли вижу дол родной?
Вот речная ширь: не плавать
Дважды мне в реке одной.

Но для Иванова важна только последняя строфа, которая, на его взгляд, созвучна с его мыслями о сущности поэзии:

Неизменен и чудесен
Благодатной Музы дар:
В духе форма стройных песен,
В сердце песен жизнь и жар.[1]

«Во-первых, „дар Муз" („die Gunst der Musen") определяется как „форма в духе" („die Form in deinem Geist"). Эта форма, обретенная в духе, — forma operis ante opus factum, — есть, очевидно, то самое, что мы, в отличие от формы созижденной (formata), назвали зиждущей формой (forma formans)». Совершенство выражения и искусство выполнения — не ее задача; ее задача — это создание предопределяющего свое воплощение творческого образа.

Во-вторых, взаимосвязь между стихотворением Гёте и собственным учением о поэзии Иванов усмат-

[1] Стихотворение приводится в переводе Вяч. Иванова из статьи «Мысли о поэзии».

ривает в том, что Гёте тоже «под „содержанием“ (Gehalt) разумеет не предмет поэмы, но избыточную полноту сил и воодушевления, необходимую для творчества: иначе, — заключает Иванов, — Гёте не сказал бы, что поэт находит это содержание не в интеллекте или фантазии, но в своей груди („in deiner Brust“)».

Этим анализом стихотворения «Постоянное в изменчивом» Иванов распространяет учение о принципе формы в поэзии, сформировавшееся главным образом в средневековье и эпоху Возрождения, на XIX век.

Эпилог

Я завершаю портрет Иванова с чувством, что, несмотря на несомненное сходство, он получился несколько тусклым по колориту. Это связано с тем, что поэзия вообще с трудом поддается переводу, а поэзия Иванова — в особенности. Достаточно открыть любую его книгу, чтобы обнаружить в ней уникальный и очень личный языковой ландшафт. Это чувствуется прежде всего в прозаических эссе и ранних стихотворениях Иванова. Некоторые из них обладают орнаментальностью, подобной искусно выкованным вратам к таинственным садам его души. К этой особенности добавляется еще одна: пристрастие Иванова к архаизмам, которые часто заимствованы из церковного языка и чей давно забытый смысл он наполняет биением новой жизни. Странным образом эта тенденция к архаизации легко сочетается у Иванова с любовью к неологизмам и заимствованиям из других языков, что создает обороты, странно звучащие по-русски. Диапазон этих полярных явлений языка Иванова в немецком воспроизвести невозможно. Писать на немецком,

одновременно напоминающем стиль Якоба Бёме и «Дуинские элегии» Райнера Марии Рильке, сможет только тот, кто обладает уникальным поэтическим дарованием.

Наряду с этой трудностью у поэзии Иванова есть и другая, противоположная черта, касающаяся, правда, только его поздних произведений — «Римских сонетов» и «Римского дневника». В этих циклах встречаются строчки, даже целые строфы, показывающие присущую им религиозную истину во всей ее наготе, так что совершенно невозможно представить себе смену формы выражения, являющуюся, в конечном счете, сутью перевода. Такие стихотворения подобны хоралам, которые следует петь в церкви.

Если бы мне пришлось писать об Иванове по-русски, у меня появилась бы возможность цитировать некоторые его стихотворения, чтобы придать своей работе бóльшую убедительность. Но поскольку я пишу по-немецки, единственным моим утешением является надежда, что через несколько лет как у славистов, так и у широкой публики появится неподдельный интерес к многочисленным фигурам первой четверти XX века. К сожалению, проблема революции полностью заслонила истинный лик России.

Сожалея о невозможности предоставить слово самому Иванову, чтобы он мог обратиться к моим читателям, я должен высказать еще кое-что, что есть у меня на душе.

В начале своего очерка я писал о некоторых обстоятельствах жизни Иванова, довольно важных и, во всяком случае, характеризующих его как человека. Новых штрихов к портрету его личности я больше не добавлял. Их отсутствие объясняется тем, что в эмиграции мы с ним больше не виделись. Конечно, я не переставал надеяться, что навещу

его при случае, но, как это часто бывает, случая больше не представилось. Я оказался в Риме уже после его смерти. Я поехал туда, прежде чем приступить к написанию своей работы, с целью изучить архив Иванова и в особенности его последнее творение, уже упоминавшееся вначале. Целый месяц в Риме я жил не в гостинице, а в квартире его дочери и сына. С ними живет госпожа О. Дешарт, которая совместно с Оксфордским университетом готовит к изданию произведения поэта.

Римская квартира Иванова, конечно, весьма отличалась от петербургской, в которой я познакомился с ним полвека назад, но мне она показалась таинственно знакомой. Может быть, потому, что его дети и Ольга Дешарт в своих сердцах хранили не только горе и воспоминания об умершем, но и благоговейную связь с Бессмертным. Это чувство передалось и мне; особенно сильно я ощутил его, слушая последнее незаконченное произведение поэта и отдельные главы подробной биографии, над которой работает Ольга Дешарт. Думается, что эта биография может стать одним из выдающихся трудов, посвященных анализу истории духа первых десятилетий XX века.

Возникшее у меня чувство, будто римская квартира поэта одновременно является той, петербургской, подкреплялось не только ощущением присутствия в ней умершего, но и не в последнюю очередь внешним видом комнат. В кабинете на видном месте висел портрет Лидии Зиновьевой-Аннибал. Как и в петербургской квартире, все было заставлено книгами, причем те, для которых не хватило места на полках, примостились по углам комнаты. Конечно, даже в Риме на стене висела большая гравюра Вечного города, существованию которого мы обязаны лучшими строчками «Римских сонетов»

и «Римского дневника». Из «Римского дневника»[1] я бы с особенным удовольствием процитировал некоторые места:

Пью медленно медвяный солнца свет,
Густеющий, как долу звон прощальный;
И светел дух печалью беспечальной,
Весь полнота, какой названья нет.

Не медом ли воскресших полных лет
Он напоен, сей кубок Дня венчальный?
Не Вечность ли свой перстень обручальный
Простерла Дню за гранью зримых мет?

Зеркальному подобна морю слава
Огнистого небесного расплава,
Где тает диск и тонет исполин.

Ослепшими перстами луч ощупал
Верх пинии, и глаз потух. Один,
На золоте круглится синий Купол.

Иванов бродит по своему Риму, воспевает его фонтаны, арки, его вечера и небо и чувствует, как Рим, чьи кипарисы, подобно старым привратникам, еще помнят, как Троя окрепла в пожаре и восстала из пепла, — как Рим, «царь путей», снова приводит свою душу, закаленную страстями и страданиями, в вечное царство.

Вновь перечитывая «Римские сонеты» и еще больше «Римский дневник», я часто спрашивал себя, смог бы Иванов как поэт достичь тех же высот, не будь ему даровано провести последние десятилетия своей жизни в Риме. Я осмеливаюсь ответить на этот вопрос отрицательно. В Риме Иванов стал поэтом. В языческом Колизее он впервые ощутил и в природе, и в человеческом сердце дионисийский хмель —

---

[1] Ф. Степун ошибается, следующий сонет — из цикла «Римские сонеты».

и на всю жизнь остался верен этому переживанию. Но каким бы мощным ни было оргиастическое переживание, оно не отняло у Иванова христианской веры. Дионисийский экстаз навсегда остался для него лишь формой переживания, неким «как», а христианство стало содержательным «что» этой формы. Если бы Рим, город вечернего покоя, не был одновременно городом пьянящего юного экстаза, то и религиозное возмужание поэта не было бы так неразрывно связано с его творческим ростом, как позволяет судить об этом его поэзия. Религии нужна возвышенная душа, искусству — широкая и богатая. Только потому, что Рим подарил Иванову полнейшее духовное самовыражение, неотделимое от самоотречения, но вместе с тем остался в его сердце городом искушений, его творчеству удалось взойти в религиозные выси, не теряя ни духовного богатства, ни богатства многих печальных и блаженных воспоминаний, которым он, конечно, уступил место на пороге вечной Памяти.

Перед моим отъездом из Рима мы пошли к могиле Иванова. На кладбище, густо поросшее могучими деревьями, главным образом пиниями, нужно было идти через очень ухоженный, расчерченный множеством дорожек, обсаженный пышно цветущими и еще светящимися в наступающих сумерках цветами внутренний дворик, в котором царил таинственный покой. На земле лежала мраморная плита со слегка закругленными краями, напоминавшими драпировку, посредине белой плиты — черный мальтийский крест.

Медленно и молча вышли мы с кладбища, и, наверное, каждый ощутил трагическое величие нашей эпохи, несущей тяжкое бремя вины, и задумался о различных дорогах, по которым каждый из нас возвращается к самому себе.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Из всех, кого я встретил в моей жизни, самым своеобразным человеком был Андрей Белый. Иногда его своеобразие казалось столь поразительным, что у меня возникал невероятный вопрос, можно ли вообще называть его человеком в том же смысле, как любого из нас. Даже его появление в комнате казалось странным: было не понять, вошел ли он в ту же дверь, что и мы, или некая незримая рука спустила его на длинном шнурке, как марионетку, с театральных небес на земной путь. Приход его бывал то внезапным вторжением, то, в другой раз, медленным, осторожным продвижением вперед. Иногда он появлялся в дверях, боязливо втянув голову в плечи, иногда — высоко неся голову, будто что-то высматривая. В страстном разговоре его пальцы чаще всего бывали судорожно сплетены, в движениях плеч было нечто от крыльев молодой птицы, готовой к взлету. Главное впечатление от него — что он не чует под собою земли, что он существо, обменявшее корни на крылья.

Психологически близорукие люди часто называли его паяцем: все-де в нем нарочито. Простоты в Белом, правда, не было, но не было в нем и нарочитости: он был скорее юродивым, чем позером.

Мышление Белого и стиль его творчества

Андрей Белый родился в 1880 году в Москве, в семье известного профессора математики Бугаева (<Андрей> Белый — псевдоним). Отец его, верующий в науку, политически глубоко либеральный человек, отличался некоторыми чудачествами, что в конце жизни сблизило его с сыном. Либерализм отца и людей его круга никоим образом не распространялся на искусство. Все литературные новшества в университете считали издевательством над великой русской литературой, вырождением и декадентством. Белый, хотя и очень рано примкнул к «декадентам», в известном смысле остался верен и духу университета. Ему был присущ самый настоящий научный голод, причем его с одинаковой силой привлекали как естественнонаучные, так и гуманитарные дисциплины, что и побудило его изучать теорию познания. Затем интерес к методологии вывел его к Иммануилу Канту, и «Критика чистого разума» позволила Белому освободиться от позитивизма, царившего тогда в Московском университете.

Литературное наследие умершего в Москве в 1934 году 54-летнего Белого столь обширно и многогранно, что целесообразно, по-видимому, выделить в нем три сферы. При этом разумеется, что все творения Белого в своих корнях глубоко взаимосвязаны.

Первая сфера произведений Белого принадлежит науке: истории литературы и эстетике. Наиболее существенна здесь книга «Эмблематика смысла», исследование объемом свыше ста страниц, вышедшее в свет в 1910 году в Москве как составная часть главного научного труда Белого «Символизм». В этом томе помещены и другие важные очерки, такие как «Принцип формы в эстетике», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Поэзия и эксперимент» и др. К «Символизму» примыкают еще

две книги статей — «Арабески» и «Луг зеленый». Они содержат очень интересные и зачастую очень злые характеристики западноевропейских и русских писателей.

Однако значение Белого (все еще не оцененное на Западе) определяют не его научные исследования, а произведения, составляющие вторую область, — романы, сборники стихов, заглавия которых в высшей степени характерны для его поэтического и писательского развития: «Золото в лазури», «Пепел», «Урна» и три «симфонии», чрезвычайно оригинальные сочинения, о которых далее будет рассказано подробней.

Все темы и сюжеты его романов, особенно в первый период творчества, заимствованы из жизни. Это не создания фантазии и не утопии. В самом значительном его произведении, романе «Петербург», предстает революция, уже занимающаяся на островах города. В созданном несколько ранее «Серебряном голубе» описана жизнь религиозной секты с ее эротическими радениями. В автобиографическом романе «Котик Летаев» Белый кидается в бой с духовной атмосферой своего родительского дома. Бой продолжается и в романах «Москва» и «Маски», написанных в большевистской Москве, однако тут Белый штурмует уже не кабинет своего отца, а здание старой русской культуры со всеми ее институциями и творениями.

Несмотря на обращение к темам российской действительности, во всех романах Белого, причем в поздних даже в большей степени, чем в ранних, веет совершенно трансцендентным, почти сюрреалистическим духом.

Третья сфера беловского творчества охватывает его трехтомную автобиографию. Тома озаглавлены: «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций». Как и оба последних романа, эти

автобиографические книги написаны в большевистской Москве и отмечены тою же печатью места их рождения.

Если попытаться свести к нескольким особенным, характерным моментам стилистические и идейные особенности творчества Белого, то таких моментов окажется три: безмерность фантазии, с которой он строит свои планы, на что сам Белый страстно сетует в «Записках мечтателей»: «...наше „я“ — эпопея; этою эпопеею полон и знаю наверное: роман „Я“ есть роман всех романов моих... все прежние книги мои по отношению к „Я“ (к эпопее) — лишь пункты, штрихи и наброски на незаполненном полотне... <...> ...я — мастер огромных полотен». Замкнутость созданного Белым мира в одиноком «я», без доступа к сотворенной Богом действительности, эта самозамкнутость «я», замкнутость мира в личности, приводит к тому, что Белый носится по океанским далям своего собственного «я», гонимый всеми ветрами, не находя берега, к которому можно было бы причалить. Время от времени он, захлебываясь от радости, оповещает: «берег!» — но каждый очередной берег при приближении к нему снова оказывался занавешенной туманами на миг отвердевшей «конфигурацией» волн. Если что у Белого отсутствовало, так это знание о той тверди, о которой написано в книге Бытия, тверди небесной и земной. Белый как будто никогда не читал слов: «Да будет твердь посреди воды».[1] Но ни напоминающие Гоголя шаржированные образы людей и карикатурное изображение событий, ни стилистическое сходство с Гоголем никоим образом нельзя понимать упрощенно как зависимость Белого от великого мастера русской прозы. Карикатура у Белого имеет иные корни и тем самым другое значение, чем у Гоголя. Гоголь был натурой исключительно

[1] Быт., 1:6.

этической. Всю жизнь его мучила проблема «ты», отсюда и его замечание в «Записной книжке» за 1846 год: «Грусть оттого, что не видишь добра в добре». Карикатуризм Белого иной природы. Он происходит не столько от его мировоззрения, от служения добру, сколько, я думаю, объясняется врожденным взглядом Белого на мир. Можно с уверенностью предполагать, что свои описания людей сам Белый воспринимал не как карикатуры, а как вполне верные портреты. Эта злость и холодность взгляда, которым верно служит и язык Белого, наиболее отчетливо выступает в его мемуарах, особенно если описанные в них люди тебе знакомы.

Хорошо понимая, что проза Белого едва ли переводима на немецкий язык, я все-таки попытаюсь дать читателям некоторое представление о его мемуарах, выбрав из них два портрета. Это описание известного в Германии импресарио русского балета Дягилева, много сделавшего также и для знакомства европейской публики с русской импрессионистической живописью: «...посетитель всех выставок, — пишет Белый, — был, разумеется, я и на выставке этой (на открытии «Мира искусства». — *Перев.*), пустой почти; тонные, с шиком одетые люди скользили бесшумно в коврах, меж полотнами Врубеля, Сомова, Бакста; все они были знакомы друг с другом; но я был чужой среди всех; выделялася великолепнейшая с точки зрения красок и графики фигура Дягилева; я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности и по розово, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу, — очень „морде“, готовой пленительно маслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта: закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку.

Дивился изыску я: помесь нахала с шармёром, лакея с министром; сердечком, по Сомову, сложены

губы; вдруг — дерг, передерг, остывание: черт подери — Кара-калла какая-то, если не Иезавель нарумяненная, и сенаторам римским главы отсекающая... маститый закид серебристого кока, скользящие, как в менуэте, шажочки, с шарком бесшумным ботиночек, лаковых. Что за жилет! Что за вязь и прокол изощренного галстука! Что за слепительный, как алебастр, еле видный манжет! Вид скотины, утонченной кистью К. Сомова, коль не артиста, прощупывателя через кожу сегодняшних вкусов, и завтрашних, и послезавтрашних, чтобы в любую минуту, кастрировав сегодняшний собственный вкус, предстать: в собственном завтрашнем!»[1]

В главе «Религиозные философы» Белый со злой иронией, но большой художественной точностью набрасывает портрет Н. Бердяева: «Его дополняет (перед Бердяевым выступал богослов Булгаков. — *Перев.*) кудрявый, чернявый Бердяев; он падает лбиной в дрожащие пальцы, старается, чтобы язык не упал до грудей; (Бердяев страдал нервным тиком. — *Ф. С.*) говорит не другим, а себе; карандашиком, точно испанскою шпагою, тыкается, проводя убеждение: все, что ни есть в этом мире, коснело в ошибке; и сам Господь Бог в ипостаси Отца ошибался тут именно до сотворения мира, пока карандаш Николая Бердяева не допроткнул заблуждение: „я“ Николая Бердяева — со-ипостасно с Христом. Сказав это, откинется».

Ошибочность суждений и несправедливость оценок, искажения и отчужденность при описании людей и событий в книге воспоминаний Белого столь очевидны, что не заметить или отрицать их невозможно. Но так как его мемуары, несмотря на эти недостатки, представляют собою значительное художественное произведение, для которого характерно очень своеобразное, глубокое постижение тогдашней

---

[1] Из «Начала века».

жизни, нет никаких сомнений в том, что они еще очень долгое время будут оставаться в числе важнейших источников по истории культуры первых десятилетий XX века. По части таланта, ума, широты взгляда и наблюдательности едва ли можно что-то сравнить с ними.

Белый в 1910—1914 годах

После присуждения мне в Гейдельбергском университете степени доктора философии за работу об историософии Владимира Соловьева я приехал в Москву. Во Фрайбурге в последние месяцы моих занятий под руководством профессора Риккерта я задумал издание на четырех языках журнала по истории культуры, который должен был носить имя «Логос». Учредить русское издание журнала выпало моему другу С. Гессену, также защитившему диссертацию у Риккерта, и мне. У профессоров Московского университета мы не встретили понимания и поэтому не могли найти подходов к состоятельному издателю. По счастливой случайности Гессен и я приехали в Москву в такое время, когда поиски энергичного издателя там же вели символисты. Благодаря большой любви одной очаровательной немки (я познакомился с нею лишь в конце 30-х годов в Дрездене) к одному из ведущих участников русского кружка символистов возникло издательство «Мусагет». В течение трех лет, то есть до 1913 года, я встречался с Белым по совместной работе в издательстве не реже чем раз в неделю, в редакции, а затем у наших общих знакомых или у меня дома. Благодаря этим встречам и возник образ этого поразительного человека, который я набросал в начале своего очерка. Далее попытаюсь придать некоторую реальность этому бегло обрисованному фантому.

О неожиданном расцвете русского образования и русской культуры на рубеже веков я уже говорил в связи с Вяч. Ивановым. Этот расцвет, в той мере в какой он был экономическим, в последнее время признает и советская наука. Однако социальный и политический прогресс заставлял себя ждать. Задушенная полицейскими мерами революция лежала среди расцветшей российской духовности, словно труп посреди сада. К многообещающему началу внезапно наставшего культурного возрождения примешивались крайне мрачные и нездоровые явления. Нельзя отрицать того, что волна религиозного обновления здесь и там обертывалась смутно чувственной мистикой, эстетствующим мистицизмом и даже снобистскими мистификациями. В низинах, у подножья «вершин» возникали глухие эротические настроения; так, образовались «Лига свободной любви» с ее филиалами, «клуб самоубийц». К этим запахам духовного растления примешивались угрожающие симптомы политического недуга. Под Москвой горели леса, а в рабочих кварталах готовилась вновь разгореться тлеющая революция. То прошел слух, что вечером на бульваре рабочий покрыл последними словами нарядную барыню, мол, двум своим великолепным догам она обкарнала уши при хирургах, в то время как бабы в деревне рожают без повитух; то пролетарии жутко пригрозят громадными кулаками в занавешенные окна роскошного ресторана, где взволнованно рыдают скрипки краснофрачных румын. Чтобы лучше понять Белого, нужно представлять себе этот социально-политический фон, на котором после учреждения Думы происходил экономический и культурный подъем. Белый был гораздо более восприимчив к социально-политическим проблемам, чем, например, Вячеслав Иванов.

В тот трехлетний период, пока шла наша совместная работа, мне очень часто доводилось слышать от

Белого слово «сейсмограф». Не могу сказать, считал ли он себя сейсмографом, но, безусловно, он был таковым. Он ощущал приближающееся землетрясение, был полон предчувствий и старался везде поспеть, все увидеть и узнать, все охватить своим творчеством. В годы московской жизни Андрей Белый с одинаковой страстностью бурлил и пенился на гребнях всех ее волн. Возглавив новое художественное направление в русском религиозном символизме, он все с тою же исступленностью воевал против писателей-натуралистов в стиле Максима Горького. Как философ он, используя инструментарий теории познания, вскрывал крепко запертые двери тупого позитивизма, господствовавшего тогда в Московском университете. Во вновь учрежденном журнале «Весы» он каждый месяц под общим заголовком «На сломе времен» запускал свои статьи, блестящие и содержательные, но несправедливые, шипевшие в воздухе точно бешеные ракеты. Он как одержимый обрушивался то на безответственность мистифицирующих эстетов, то на дух музыки, якобы ослабляющий волю человека, на снобизм спесивых, далеких от народа культуртрегеров и на пресыщенную, глухую к революции буржуазию. Часто он страстно спорил на полулегальных собраниях красных толстовцев, штундистов и православных революционеров, стремившихся в то время к тайному союзу православной церкви и социализма.

Талантливее всего бывал Белый в прениях. Позади трибуны, за длинным зеленым столом, как было принято в России, сидят приглашенные ораторы, среди них и Белый; он рассеян, отсутствует, то есть пребывает в какой-то бездне своего одиночества и своего небытия. Трудно отвести от него взгляд. Весь он словно клубится какими-то обличиями. Кажется, видишь ряд наплывов, если позволительно употребить это кинематографическое выражение. То торчит над

зеленым столом каким-то гримасничающим Петрушкой с головой набок, то цветет над ним в пухе волос и с ласковой лазурью глаз каким-то бездумным одуванчиком, то вдруг ощерится зеленым взором и волчьим оскалом... Но вот «слово предоставляется Андрею Белому». Белый, ныряя головой и плечами, протанцовывает на кафедру. Безумно вдохновенной своей головой возникает над нею и, озираясь по сторонам (где же враги?), начинает возражать: сначала ища слов, в конце же всецело одержимый словами, обуреваемый их самостоятельной в нем жизнью. Оказывается, он все услышал и все запомнил. И все же как его воспоминания — не воспоминания, так и его возражения — не возражения. Сказанное лектором для него, в сущности, только трамплин. Вот он разбежался мыслью, оттолкнулся — и уже крутится на летящих трапециях собственных вопросов в высоком куполе своего трагически одинокого «я».

Он не оратор, но говорит изумительно. Необъятный горизонт его сознания непрерывно полыхает зарницами неожиданнейших фантазий, видений, мыслей. Своей ширококрылой ассоциацией он в полете речи связывает во все новые парадоксы самые, казалось бы, несвязуемые друг с другом мысли. Чем гениальнее его речь, тем очевиднее логика его речи форсируется фонетикой. Вот блистательно взыгравший ум внезапно превращается в заумь, философская терминология — в символическую сигнализацию, минутами смысл речи почти исчезает. Но наделенного интуицией слушателя ни на минуту не покидает уверенность, что заумь вот-вот прояснится, подобно пейзажам за окном скорого поезда, мчащегося в туннеле.

Стояла совсем поздняя осень. Белый пришел к нам в тот сумеречный час, когда в Москве спускают шторы и зажигают лампы. В мой кабинет с большим письменным столом у окна он вынырнул из-под пор-

тьеры передней. Остановившись перед окном, за которым в заснеженной пустоте зимних сумерек умирал старый тополь, он обвел блуждающим взором мой стол и блаженно улыбнулся вопросом: «А вам тут очень хорошо работать?» Затем опустился в кресло и отошел в себя. Я сразу почувствовал, что, собравшись по сговору к нам, он не выключил в себе творческого мотора и что перед ним клубятся стереоскопически четко какие-то незримые миры.

Как дальше протекал тот вечер, я в подробностях не помню. Помню только уже очень поздний час. Отворачивающуюся в сторону от едкого дыма папиросы вдохновенную голову Белого, то наступающего на нас с женой с широко разверстыми и опущенными книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием. Весь он явно охвачен каким-то творчески-полемическим исступлением. Он говорит о наших общих знакомых, своих и моих друзьях, ученых и художниках. Я слушаю и чувствую, как по спине бежит озноб. Боже, что за жуткие, фантастические, почти метафизические карикатуры изваяет он своими гениальными словами! Нет, дело не в недоброжелательстве к людям и, конечно, не в издевательстве над ними. Дело просто в обреченности Белого видеть мир и людей так, как иной раз по ночам, в особенности в детстве, видятся разбросанные по комнате предметы. Круглый абажур лампы, рядом на стуле белье, и вот — дух захватывает от страха: в кресле у постели сидит скелет в саване.

В тот вечер, о котором я говорю, я впервые понял, что в Белом и его искусстве ничего не понять, если не понять, что Белый всю жизнь все абажуры видел и изображал в момент их превращения в черепа, а все стулья с брошенным на них бельем — в момент их превращения в саваны.

Я вышел проводить его за ворота. Вернувшись в квартиру, я почувствовал, что на всех стульях неви-

димо сидят созданные им гротески, и мне захотелось даже открыть окно и полотенцем прогнать на улицу эти астральные видения. Очень странное чувство.

Теория символизма Белого

Излагая учение Вяч. Иванова о символизме, я уже отметил, что это не только эстетическая теория, но и требование к жизни. Намного сильнее, чем у Иванова, это требование звучит у Белого. У него есть целый ряд статей, в которых развивается мысль, что он ожидает от читателя понимания религиозного символизма как жизненной философии. Некоторое оправдание этого понимания эстетической теории, помимо прочего, как жизнетворчества, разумеется, для ученика Соловьева вполне уместно, ибо Соловьев, основоположник новой русской философии, понимал истинную жизнь, и прежде всего истинную любовь, как художественный акт сотворения формы. Такое же понимание, если разобраться, составляет основу творчества большинства великих русских художников. Гоголь, Толстой, Достоевский и вся школа русской просветительской, революционной словесности от Радищева до Горького всегда отрицали чистое искусство и видели в искусстве акт правильного устроения жизни. Французская теория «l'art pour l'art» нашла последователей в России только в XX веке, ее школой стал кружок идеалистического символизма. Слияние эстетической теории и определенных требований к устроению жизни особенно типично для религиозного символизма. Один из выдающихся поэтов эпохи рубежа веков Вл. Ходасевич (1886—1939), убежденный враг любых отвлеченностей и ширококрылых образных ассоциаций, один из выдающихся исследователей Пушкина, в своих литературно-критических статьях, а также воспоминаниях

выдвигает на первый план именно эту особенность символистов. Со временем, пишет он, окажется, что символистов в собственном, узком смысле слова было не много, но к ним тяготело, даже в области частной жизни, больше людей, чем можно было предположить. «...Здесь жили особой жизнью... <...> События жизненные... тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратно: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех. <...> В конце концов, были сложнейше запутаны в общую сеть любвей и ненавистей, личных и литературных. <...> От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известной степени был орденом), требовалось лишь непрестанное горение, движение...» Сегодня модно, пишет Ходасевич далее, нападать на искусство символистов, что не трудно постольку, поскольку «их творчество как бы недовоплотилось: часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь...»[1]

Символизм и не стремился полностью исчерпать себя в словесных формах литературы — сами символисты видели в нем форму жизни и силу жизни. Все, что писали символисты, они понимали как послания от человека к человеку, как духовные действия. Отсюда и та густая сеть связей, любовей и дружб, исповедей и признаний, которые со временем возвращались и вливались в теоретические высказывания и художественные творения.

Это взаимопроникновение жизни и поэзии, разумеется, делало в значительной мере неоднозначными символистские теории, а также и отдельные высказывания их представителей. У многих символистов изменения их духовной ситуации и личных взаимоотношений приводили к существенным преобразова-

---

[1] Из «Некрополя» Вл. Ходасевича (очерк «Конец Ренаты»).

ниям теоретических взглядов. Блестящий полемист и мастер иронии Белый до того увлекался, что порой, сам того не замечая, спорил сам с собой или, во всяком случае, опровергал свои собственные вчерашние мнения. Если бы и другие этого не замечали, то его психологически обусловленная полемика заслуживала бы всяческого уважения как систематическая апологетика; но тем самым была бы существенно искажена его концепция символизма. Какие теоретические и социологические воззрения Белого на искусство надо относить к неизменному ядру его учения о символизме, а какие считать как бы символическими высказываниями о мимолетной жизненной ситуации — ответить на этот вопрос можно, лишь дав интуитивное истолкование его сущности и его творчества, что я далее и попытаюсь сделать.

Во многих своих статьях Белый неустанно подчеркивает, что неотъемлемой гносеологической основой своей концепции религиозного символизма считает кантовскую философию. То и дело во всех наиболее важных статьях своего главного труда «Символизм» — «Проблема культуры», «О научном догматизме», но чаще всего в «Эмблематике смысла» — мелькает имя «Кант». Среди неокантианцев Белый в первую очередь называет Германа Риккерта и Вильгельма Виндельбанда, и даже малоизвестного Эмиля Ласка. Но Марбургская школа во главе с Германом Когеном остается в тени. Это не случайно. Марбуржцы интерпретировали Канта, исходя из Гегеля, то есть под знаком слова, Логоса. Школа Виндельбанда—Риккерта подходила к Канту от Фихте, с его требованием дела. Белый глубоко сознательно строит свою теорию символизма на фундаменте дела, которое понимает как «жизнетворчество».

Странную на взгляд европейца взаимосвязь аскетизма кантовской теории познания и религиозно ориентированного символизма нельзя понять, если не

уяснить, что российская молодежь, на рубеже столетий призванная к новой творческой жизни, воспринимала и толковала Канта иначе, чем молодежь Западной Европы, прежде всего, конечно, Германии. Русские видели в философии Канта своего рода «наставление к блаженной жизни», если воспользоваться выражением Фихте. Это подтверждает бывший гейдельбергский студент, а ныне профессор богословия парижской Русской теологической школы Зандер. «В Гейдельберге, — говорит он, — мы искали не знаний или, оборони Господь, дипломов, а истины». Есть и более весомое свидетельство, оно принадлежит православному богослову профессору Г. Флоровскому, которого решительно нельзя заподозрить в чрезмерных симпатиях к Канту: «Психология философов становилась все более религиозной, и даже русское неокантианство имело тогда своеобразный смысл. Гносеологическая критика оказывалась как бы методом духовной жизни, — и именно методом жизни, а не только мысли. И такие книги, как „Предмет знания“ Г. Риккерта или „Логика“ Г. Когена, не читались ли тогда именно в качестве практического руководства для личных упражнений, точно эстетические трактаты».[1] Подобные ноты звучат и в «Охранной грамоте» Пастернака. Такой была атмосфера, когда Белый задался вопросом: возможно ли, оставаясь на почве кантовской философии, достичь познания абсолютной истины? Ответил он на него сплошным и последовательным отрицанием. Ни на миг не упуская из виду кантианско-риккертовскую гносеологию, он берет за отправную точку то, что акт познания не должен пониматься ни в античном, ни в средневековом смысле, то есть как отражение объек-

---

[1] Ф. Степун приводит здесь, как и в своей работе «Россия между Европой и Азией», цитату из статьи Л. Зандера о книге Г. Флоровского «Пути развития русского богословия».

тивно существующего мира. Познание до́лжно понимать только как сотворение целого ряда миров, что обеспечивается множеством методологических приемов современной философии. Каждый метод создает свой предмет познания, стремясь тем самым расширить область своего влияния. Такие методологические приемы лишают ученых возможности прийти к всеохватывающей и общезначимой истине. Со страстью, даже с неким злорадством Белый вновь и вновь расправляется с современной наукой, которая способна предоставить нам бесконечно много знаний, но никогда не достигнет абсолютно истинного познания. Чем шире круг знания, тем шире становится и круг незнания, охватывающий и само знание. Философия, когда-то дававшая людям целостное мировоззрение, давно утратила мужество, необходимое для мировоззрения и для самой веры в его возможность. Она выродилась в гносеологическую дисциплину, которая видит свою задачу в том, чтобы разграничить всевозможные исследовательские методы и, уже с этих негативных позиций, увязывать их друг с другом. В своем нынешнем состоянии философия представляет собой в основном принцип системы, а не познание истинно сущего. Постижение истинно сущего Белый — кстати, вполне в духе Канта — считает возможным только на пути критики практического разума. Удовлетворенно процитировав Риккерта: «Последний базис знания есть совесть», Белый определяет акт познания истины как акт сотворения новых ценностей. Причем поначалу он решительно отмежевывается от политического истолкования этого положения применительно к практике. Творящее жизнь искусство, утверждает Белый, нельзя понимать как скрижаль моральных императивов. Исходя из кантианства, но в то же время произвольно преувеличивая его положения, он говорит о художнике как о человеке из

мира, не доступного познанию: художники — не только познающие субъекты, но и сами принадлежат непознаваемому миру, вещи в себе. Им всегда открыт тайный путь, прямо ведущий в крепость, которую никогда не удалось бы взять штурмом. Художник находит путь к великому искусству символизма, только осознав, что живет в трансцендентном мире. Лишь те художники могут сформировать вечное искусство, которых вечность сформировала как людей. Момента создания формы художник не должен пассивно ждать, а должен за него бороться. В статье «Будущее искусство» Белый пишет о долге художника: «С искусством, с жизнью дело обстоит гораздо серьезнее, чем мы думаем; бездна, над которой повисли мы, глубже, мрачнее. <...> Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя. И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, это мы сами. На вершине нас ждет наше „я“. Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой».

Но слова «на вершине нас ждет наше „я“» не следует понимать в духе учения Ницше о сверхчеловеке; Белый твердо верит, что смысл искусства — безусловно религиозный. Даже в работе, посвященной не содержанию художественных произведений, а проблемам формы, вновь повторено это признание религиозного характера искусства. В статье «Смысл искусства» Белый пишет: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного... отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла: его удел тогда — исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятое как наука, — бесцельнейшая из... наук».

Религию, которая, по Белому, есть душа и смысл искусства, он понимает отнюдь не как защиту или хотя бы изложение определенного учения, тем паче определенной догмы. То и другое он отвергает, внятно говоря: «Нет, искусство неподчинимо никакой религиозной догме; в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются». «...В искусстве есть живой огонь религиозного творчества, а метафизика — в лучшем случае замороженная религия». И дальше еще решительней: «Религиозное творчество есть одна из форм». Формы выражают содержания. Эти мысли близки теории Вяч. Иванова, вернее, его принципиальному различению между *forma formans* и *forma formata*.

Сколь мало сообщает Белый о содержании своей философии ценностей, столь много сумел он сказать о формах искусства, прежде всего о поэзии. Если просто пролистать его статьи на эту тему в «Символизме» («Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» и т. д.), возникает чисто зрительное впечатление, что перед нами — искусствоведческие исследования. Много страниц занимают строго озаглавленные таблицы, содержащие имена поэтов, которых исследует Белый. Исследует же он совпадения и расхождения между звуковыми и метрическими особенностями. Добиваясь наибольшей точности своих описаний, Белый часто прибегает к графическим образам. Это острые и тупые углы, лестницы, ромбы, кресты, их соединения и сочетания, отношение между «суммой фигур» и «суммой ускорений» и т. д. Длинные столбцы таких обозначений снабжены цифрами, которые напечатаны просто или курсивом, опять же в зависимости от их смысла. В статье «Сравнительная морфология ритма...»

40 страниц, это огромная работа, в России от нее началась целая школа, но на самого Белого она повлияла отрицательно. Статистико-рационалистический метод оказал Белому плохую услугу и не улучшил, а явно ухудшил многие его стихотворения. Описать работу Белого над формально-эстетическими проблемами хотя бы приблизительно можно лишь в специальной научной статье. Я же попытался здесь бегло обрисовать стиль работы Белого и дух, имманентный этому стилю.

В заключительной статье сборника «Символизм» — «Магия слов» — все, что в предшествовавших статьях было представлено графическими схемами и статистическими выкладками, вдруг взлетает в метафизическую стратосферу. «Магический идеализм» Новалиса превращается, как было верно замечено, в «магический вербализм». Слово все более становится главной реальностью космоса. Страница за страницей шуршат восхваления всемогущему слову. Слово для Белого — зародыш, спора бытия, сила, властвующая над миром, и прежде всего оружие в борьбе за жизнь по истине: «...мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть... палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь...» Исключение Белый делает только для научных понятий: «...другое дело — слово-термин: оно не представляется живым... его не воскресишь к жизни...»

Из подобных яростных излияний можно извлечь две вещи. Во-первых, здесь чувствуется боль, обида на критиков, от которых Белый немало натерпелся, потому что был революционером слова и врагом традиционной прозы. Во-вторых, важна мысль о новом ощущении магического слова, его профетической, волшебной и карающей силы. Как глубоко Белый

чувствовал эту изначальную силу, явствует из его защиты слова, понимаемого как свободное от любой предметности: «...всякое *слово* есть прежде всего *звук*... В звуке воссоздается новый мир... Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирающего на меня со всех сторон...» Эти высказывания многое объясняют в магическом вербализме Белого.

На последней странице «Эмблематики смысла» Белый задается вопросом, в чем же смысл его символизма: «Что нового он нам дал?» — и дает на него ответ весьма скептический и парадоксальный: «Ничего». Ничего, ибо ничего действительно нового в искусстве найти уже невозможно, а символизм испокон веков был формой подлинного искусства и таковой пребудет вовеки. Нова в символизме, который представляет Белый, лишь мысль, что все великие эпохи в истории искусства происходят из единого корня и стремятся к единству. Подлинная заслуга русского символизма рубежа веков — расширение его собственного мира, в том числе и расширение на восток, и возвышение искусства до религии.

Четыре «симфонии» Андрея Белого

Принцип «магического вербализма» чувствуется во всех произведениях Андрея Белого. Однако решающе важную роль играет он в четырех юношеских сочинениях, которые Белый назвал «симфониями». Они созданы в 1901—1908 годах. Первую Белый назвал «Героической», вторую — «Драматической», третья получила название «Возврат», а четвертая озаглавлена в чисто символистском духе: «Кубок метелей». С художественной точки зрения «симфонии» далеко не равноценны. Сам Белый

совершенно правомерно выделял «Вторую, Драматическую, симфонию», ценя ее выше трех других. И спустя тридцать лет после их появления он назвал «Вторую симфонию» в числе семи лучших произведений из всего им написанного. Он вспоминал, что задумал и воплотил ее, сознательно создавая художественное произведение, и отметил, что на сей раз заставил молчать публициста в себе, который обычно громогласно вмешивался в художественное творчество. Поскольку речь идет именно о «Второй симфонии», с этим утверждением Белого трудно согласиться. Гораздо больший вред причинил «симфониям» не Белый-публицист, а Белый — страстный практик магического вербализма, и это он видел и сам. Во вступлении к «Кубку» он пишет, что, работая над этой «симфонией», «старался быть скорее исследователем, чем художником». Рискованность подобного метода ему самому была ясна: структурные задачи, которые он себе поставил, подчиняют фабулу технике, а красота образа не всегда есть то же, что закономерность его структурной формы. Исходя из этого Белый дает читателю едва ли выполнимую рекомендацию: для начала прочитать «симфонию», так сказать, наивно, затем разобраться в ее структуре, а уж потом, снова и снова перечитывая текст, постигать его именно как художественное произведение. Он убежден, что совершенно невозможно до конца разглядеть переживание, сквозящее в любом образе, не усвоив предварительно, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема и какие образы ее сопровождали. Если последовать его рекомендации, уверяет Белый, удастся понять смысл переживания с точностью до 1/2, тогда как при поверхностном чтении смысл произведения уясняется с точностью лишь до 0,01. Между тем желание последовать этой рекомендации Белый сам же и сдерживает, чистосердечно признаваясь, что и автор пребыва-

ет в недоумении, не зная, можно ли признать «Кубок метелей» художественным произведением.

Мне кажется, скепсис Белого чрезмерен. Целый ряд формальных особенностей его произведений очевиден и без предварительного скрупулезного изучения.

Прежде всего в «симфониях» бросается в глаза — еще до того, как прочтешь хоть слово, — что каждые две-три, самое большее семь строк здесь объединены с помощью номеров, цифр и составляют некое целое.

Однако важнее этого необычного зрительного впечатления другая особенность «симфоний». Уже при первом чтении замечаешь, что переживание, а именно о нем стремится рассказать Белый, не погружено в поток времени, но предстает словно иллюстрированный срез как бы остановленного времени. От этого возникает впечатление, что «симфонии» разыгрываются не во времени, а в пространстве; очень странное чувство. Пространство же во всех «симфониях», хотя в каждой и по-разному, оказывается двойным. Над эмпирической действительностью высится трансцендентное бытие. Обе формы бытия ни в одной из «симфоний» не разделяются. Они связаны друг с другом не только переживанием автора, но и за счет стилистических средств. Например, первая часть «Третьей симфонии» («Возврат») — это мифически-космический пролог, образы из этой первой части превращаются в фигуры людей: Царь-Ветер оборачивается интриганом доцентом, а мифический старик, который в первой части символизировал Вечность, превращается в добродушного психиатра.

Темы «симфоний» не были личными озарениями Белого. В них вполне отчетливо отразились мысли и чувства молодых людей, нашедших друг друга в движении символизма. Его верховные символы — это явившаяся Владимиру Соловьеву Святая София, Премудрость, которую он проповедовал, «Жена, об-

леченная в солнце» (из Откровения Иоанна), Антихрист, чье явление в грядущем определит судьбы европейцев, и многое другое, что мы находим у философов начала века. Кажется, есть среди этих символов и некоторые другие, имеющие более личный характер, однако они также не являются оригинальными созданиями Белого: утренняя заря, метель, маска. Связь, существующая между этими двумя туманными символическими пластами, уясняется только благодаря пониманию своеобразия той эпохи и душевного состояния людей, живших, мечтавших и сочинявших в то время. Мы ждали «космической зари», пишет Белый, но ожидали и «новой земли», и «нового человечества». Тема утренней зари — вернее, символ утренней зари — занимала центральное место в мире символистов. Утренняя заря для них была не только зрительным, но и музыкальным образом. «...Молодежь того времени, — пишет Белый, — слышала нечто, подобное шуму, и видела нечто, подобное свету; мы все отдавались *стихии* грядущих годин; отдавались отчетливо слышимым в воздухе поступям нового века...»[1]

В это братство входили очень разные люди: поэты, писатели, музыканты, молодые ученые, рвавшиеся из оков позитивизма, радикальные священнослужители, но кроме них — антропософы, революционеры и некоторые актеры, как Иванов и Вера Коммиссаржевская, мечтавшие о возвышении театра и превращении его в силу, формирующую духовность. Наконец, были здесь и представители свободных профессий. Как сообщает Белый в своих воспоминаниях, жена философа, публициста и романиста Мережковского, печатавшая стихи под псевдонимом Зинаида Гиппиус,[2] «...именно в это время писала

---

[1] Из «Воспоминаний о Блоке».

[2] Зинаида Гиппиус — имя и фамилия настоящие.

свой яркий рассказ, где градация зорь пробегает пред нами». Учредитель книгоиздательства «Мусагет» Эмиль Метнер прослеживал тему зари в музыке Бетховена и Шумана. Его брат, известный в России композитор Карл[1] Метнер, разработал тему зари во 2-й части своей симфонии фа-минор. Таково общее настроение, породившее «симфонии» Белого. Оно определило и то, как их встретили. Консервативная печать и верная старым традициям литературная критика их решительно отвергли, Метнер же сказал: «Симфонией дышишь, как после грозы... В ней меня радуют: воздух и зори; из пыли вы выхватили кусок чистого воздуха, Москва — осветилась: по-новому... „Симфония" — музыка зорь».[2] Радостно-взволнованно откликнулся на «симфонию» Александр Блок; из его рецензии (в журнале «Путь») надо привести несколько строк: «...„Приближается утро, но еще ночь" (Исайя).[3] Ее музыка смутна. Звенят мигающие звезды, ходят зори, сыплется жемчуг; близится *воплощение.* <...> Ты не уснешь в „золотисто-пурпурную"[4] ночь. Утром — тихо скажешь у того же окна: здравствуй, розовая Подруга, сказка заря». Встречая утренние зори, Блок в Шахматове долгими часами бродил по лугам и лесам, и томительное ожидание рассвета было для поэта ожиданием встречи со Святой Софией, Премудростью Божией, о чем, вне всяких сомнений, свидетельствует его ранняя лирика; об этом мы расскажем подробнее в очерке о Блоке.

То, что проникнутая эротизмом мистика таит в себе немало опасностей, не подлежит сомнению. Эти опасности Блок и Белый видели явственно. Большая заслуга Белого состоит в том, что в «симфониях»,

---

[1] Не Карл, а Николай.

[2] Из «Начала века».

[3] Книга Пророка Исайи, 21:12.

[4] Из стихотворения Вл. Соловьева «Что этой ночью с тобой совершилося?..»

особенно в Четвертой, он не только художественно, как поэт и писатель, воплотил, но и совершенно сознательно высмеял и подверг критике дух религиозной мистики и мистической эротики. Во вступлении к «Третьей симфонии»[1] он пишет о трех своих авторских задачах или о трех смыслах этого произведения: музыкальном, сатирическом и *идейно-символическом,* или мистическом. Этот последний смысл, по мнению Белого, должен быть *преобладающим*, не затемняя, однако, прочих смыслов. Совмещение же всех трех сторон ведет к символизму, пишет Белый. В авторском предисловии к «Четвертой симфонии» мы обнаруживаем очень похожие соображения, которые выражены еще более резко: «В предлагаемой „Симфонии“ я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гёте, Данте, — священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему — только через любовь. Я должен оговориться, что не имею ничего общего с современными пророками эротизма, стирающими черту... между мистикой и психопатологией...»

Главными символами, которыми Белый в своих стихах сообщил о явившемся ему видении великой любви, были метель, золото (имея в виду «золото» из своей первой книги стихов «Золото в лазури»), небо и ветер. «Тема метелей — это смутно зовущий порыв... куда? — пишет Белый. — К жизни или смерти? К безумию или мудрости? И души любящих растворяются в метели». Не случайность, а своеобразие языка той эпохи — то, что и Блок в это время воспевает снег, метель, вьюгу. Само собой разумеется, что символика ночи, снега, ветра и вьюги связана с ши-

---

[1] Ф. Степун ошибается: во вступлении ко второй, Драматической.

рью и далями русской земли, и все-таки, когда речь пойдет о поэзии Блока, мы коротко остановимся на том, в какой мере это само собой разумеется.

Чтение «Второй симфонии» даже людям из круга символистов давалось отнюдь не легко — не как что-то само собой разумеющееся. Несомненно, они почувствовали, что в переживаниях поэта сквозит очень своеобразный, раздробленный, болезненный опыт. Должно быть, читая «симфонии», они опечалились, потому что вечность, издревле витающая над миром, для Белого — лишь гнетущая скука «вечного возвращения». Но, конечно, читателям, наделенным тонким художественным чувством, принесет большую радость мастерская, точная, пуантилистская манера, в которой Белый создал образы «симфоний». Новы и вместе с тем убедительны ритмические и метрические структуры, легкостью своего рисунка определяющие стилистический строй повествования. Все это неповторимо и отличается большим художественным мастерством. В «симфониях» Белый — волшебник языка и человек, близкий к гениальности. Когда Вяч. Иванов впервые прочитал роман «Петербург», он ни на минуту не усомнился в том, что это произведение гениальное. Конечно, «Вторую симфонию» не сравнить с «Петербургом», однако уже в ней в зачаточном виде налицо и мысль, и яркая образность, которые с великолепной полнотой раскрылись затем в романе. И все-таки после чтения «симфоний» чувствуешь легкое недовольство — должно быть, потому, что, добравшись до конца, решительно нельзя быть уверенным, что все понял правильно. Догадываешься, конечно, что́ Белый хотел сказать, но даже и догадку свою не совсем понимаешь. Белый рукою мастера формирует образы и положения, и все-таки они остаются тенями, — таков замысел автора. Чувствуешь, что изменения, которые по ходу чтения претерпевает твое собственное «я», имеют

символическое значение, но не можешь их ясно истолковать, что, впрочем, согласно Иванову, присуще искусству символизма. Но есть и нечто иное, существенное и типичное, оно связано с ироническим умом Белого. Так, читателю предлагается некий возвышенный мистический символ, и вдруг этот символ оборачивается чем-то комическим. Для героя «Третьей симфонии» Сергея Мусатова[1] символы Апокалипсиса, например, безусловно реальны; он убежденно проповедует, что близится Царство Божие, что Жена, облеченная в солнце, родит белого всадника, которому надлежит пасти народы жезлом железным. Жена, облеченная в солнце, предстает Мусатову в обличье синеглазой сказки (еще один образ «Третьей симфонии»). Он приходит к ней с великими надеждами, но она слушает «небрежно... желая поскорее его спровадить». Тут в комнату вбегает хорошенький мальчик с синими очами. Апокалипсический зверь из бездны? Оказалось — не мальчик, а девочка, дочь хозяйки, сказки. Мистик успокаивается. Интуитивное прозрение мистика разрешается провалом. «Вечность шептала баловнику и любимцу своему: „Я пошутила... Ну и ты пошути... Все мы шутим“».

Однако ирония — отнюдь не окончательный итог символизма. Появление покойного Владимира Соловьева, в день Троицы шествующего по крышам домов, звуки рога, в который он трубит, — здесь веет подлинным мистическим предчувствием. Свет истины Троицына дня и следующего за ним Духова дня с новой силой разгорается над миром. Почивший Соловьев едет на извозчике в меховой шапке и с поднятым воротником и сидит в церкви Св. Духа. Он шепчет: «Конец уже близок: желанное сбудется скоро».

[1] Сергей Мусатов — герой не «Третьей», а «Второй симфонии»; все, сказанное ниже, содержится в четвертой части «Второй симфонии».

Потом он идет по городу и крестит детей. «И опять была юная весна». В Новодевичьей обители «опять под яблоней сидела монашка... и между могил ходила молодая красавица сказка», и казалось ей, что «приближается... милое, невозможное, грустно-задумчивое... Перед ней раскрывалось грядущее, и она загорается радостью... Огоньки попыхивали кое-где на могилах». Эти строки дают ключ к словам Метнера о «Второй симфонии»: «„Симфония“... — не в сумасшедших домах... вовсе не в „мистике“, а в символе радости, в „Сказке“ (героиня)».[1]

Белый рекомендовал читателям для понимания смысла этой «симфонии» внимательно рассмотреть ее формы и законы построения. Надо полагать, его требование чрезмерно. Поэтому приведу здесь четыре отрывка из «Второй симфонии»; будем надеяться, они достаточно ярко иллюстрируют своеобразие «симфоний».

1. Стояла душная страда. Мостовая ослепительно сверкала.

2. Трещали извозчики, подставляя жаркому солнцу истертые, синие спины.

3. Дворники поднимали прах столбом, не смущаясь гримасами прохожих, гогоча коричнево-пыльными лицами.

4. На тротуарах бежали истощенные жаром разночинцы и подозрительные мещане.

5. Все были бледны, и надо всем нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди.

6. Оттуда лились потоки металлической раскаленности.

7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде.

1. Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки.

---

[1] Из «Начала века».

2. Ему улыбался свод серо-синий с солнцем-глазом посреди.

1. Но вошел причесанный философ и любезно попросил свою гостью в гостиную.

2. Гостиная мебель была в чехлах. Черная гостья села боком к огромному зеркалу. Она была родственницей и завела речь о печальных обстоятельствах.

3. У нее умер сын. Сегодня она схоронила его. Теперь она осталась одна во всем мире.

4. Никого у нее не было. Никому она не была нужна.

5. Получала она пенсию. Уже десять лет ходила в черном.

6. Так она говорила. Слезы не капали из глаз.

7. И голос ее был такой же, как всегда. Постороннему казалось бы, что на губах ее мелькала улыбка.

8. Но это было горе.

9. Она рассказывала о смерти сына таким же тоном, каким вчера заказывала обед, а два дня тому назад она так же жаловалась на дороговизну съестных припасов.

10. Уже она привыкла к печали; мелочи и важные события вызывали в ней одинаковое чувство.

11. Она была тиха в своей скорби.

12. Уже она кончила и сидела, опустив голову, перебирая пальцами в перчатках свой ридикюль.

13. А он стоял перед ней в деланной позе, чистил ногти и говорил: «Нужно смотреть на мир с философской точки зрения».

14. Но тут позвонили. Он попросил по-родственному обождать, а сам поспешил выйти навстречу гостю...

1. Философ говорил долго. Говорил яро. Говорил до изнеможения, пока не ушел Поповский.

2. Усталый и бледный, пришел к себе в комнату и упал на постель.

3. Последняя мысль его была такова: «Не то, не то... Опять все не то... Ах, кабы спрятаться! Ах, кабы отдохнуть!»

4. Он спал... А над ним сгущались тени. Вечно те же и те же, суровые и нежные, безжалостно мечтательные.

5. Сама Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла, поправляла портреты в чехлах, по-вечному, по-родственному.

6. Уже хмурились книжные шкафы; и тени встречались и, встречаясь, сгущались.

7. Так он спал в час весенних сумерек с бледным, ироническим лицом и без всякой деланности...

8. И малый ребенок мог придушить его.

9. Его окно было открыто. Оттуда дул прохладный ветерок.

10. С противоположной стороны к нему в окно из окна смотрел толстый Дормидонт Иванович, возвратившись со службы.

11. Дормидонт Иванович пил чай с блюдечка и, глядя в окно к нему, думал: «Интересно бы знать, сколько платят за эту квартиру».

«Серебряный голубь» и «Петербург»

Значительнейшие произведения, написанные Белым, это повесть в семи главах «Серебряный голубь» (Москва, 1910) и роман «Петербург» (Москва, 1912; с сокращениями — Берлин, 1922). Тематически эти два романа (ради простоты изложения «Серебряный голубь» я далее также называю романом) с точки зрения истории духовной культуры родственны друг другу. Что же касается стиля, то оба произведения явились небывалой революцией в истории русской эпической прозы. Конечно, новаторство в синтаксисе обоих романов не столь сильно бросается в глаза, как в «симфониях», тем не менее оно очень заметно, а зачастую и просто поразительно. Кроме того, традиционная лексика в них щедро перемешана со свободно создаваемыми словесными образами. Кое-где даже встречаются звукоподражания, которые, впрочем, несложно передать при переводе на другие языки. Так, грохот крестьянской телеги по каменистой дороге передан Белым не существующим в обычном русском языке словом «тарарыкать», своим звуком оно напоминает немецкое «rattern» (греметь, грохо-

тать). Это звукоподражание усилено — рядом с ним стоит слово «телега», то есть крестьянская повозка. Сочетание двух слов создает общую долготу звучания: «протарарыкала телега». Этот случай, конечно, исключительный, большинство же придуманных Белым звукоподражательных слов обладают соответствующим лексическим значением в русском языке. Вот пример. Шуршанье бумаги Белый передает словом, которого в русском языке нет, — «шептуши́рить».[1] Первый слог, до «т», — от «шептать», вторая же часть совпадает с «ширить», то есть «расширять». Звукосочетание «шептуширить» в целом означает нарастающий и все более неприятный, шипящий шепот — шорох бумаги, которой что-то оборачивают. Бумага становится как бы живым существом, а формально звукоподражательный образ Белого — мотивом из сказки Андерсена.

Наряду со словотворчеством в романе Белого велика роль сознательной звуковой инструментовки. Например, строка, состоящая из семи слов, содержит 17 звуков «а»: в одном слове — четыре «а», в трех — по три, в двух — по два и только в одном слове из двух букв «а» вообще нет. Строка благодаря этому звучит музыкально, в ней чувствуются колебания, а также ритмическое ускорение.

Это, как и многое другое, что можно сказать о формах в эпике Белого, совершенно не производит впечатления той нарочитости, вымученности, что порой свойственна созданиям авторов, сознательно стремящихся к новшествам в области формы; находки Белого — это формы выражения, к которым писателя обязывает содержание выражаемого.

Было бы ошибкой, анализируя романы Белого, пытаться более или менее связно изложить фабулу и точнее охарактеризовать многочисленные образы,

---

[1] «Крещеный китаец» (гл. «Папочка»).

выявив место каждого из них в развитии сюжетного действия. Получился бы хаос. Для понимания обоих романов достаточно выявить существующие в них миры переживаний и мыслей. Эти миры в «Серебряном голубе» и «Петербурге» одинаковы, что мы далее поясним. Тема и здесь и там не принадлежит Белому. То, что его волновало при написании романов, мы уже показали в портретах, набросанных нами ранее: в теории Бердяева о кризисе гуманизма и о новом средневековье, равно привлекательном и опасном, в учении Иванова о кризисе индивидуализма и его описании грядущей России и умирающего Запада. То и другое мы находим и в письмах Иванова к Дю Босу, и не в последнюю очередь — в высказываниях Соловьева, пронизанных страхом перед восточным потоком, который грозит захлестнуть Запад. Различие между Белым и всеми остальными лишь в том, что угадывавшееся или предполагавшееся ими он видел явственно и реально. К нему применимы слова Перси Шелли, которые я уже приводил выше, о поэтах: «Они — отраженья гигантских теней, что брошены будущим в настоящее».

«Серебряный голубь»

Главный герой «Серебряного голубя» — студент Дарьяльский, начинающий поэт и философ. Он — атеист: в юности он, так же как некогда Соловьев, выбросил вон святые образа. Подобно самому Белому и Блоку, Дарьяльский в начале своего пути поклоняется «заре восходящей», как и Белый, изучает Канта, а также Мейстера Экхарта, Якоба Бёме, Сведенборга. Вдобавок он восхищен, разумеется, Лассалем и Карлом Марксом. В других действующих лицах романа мы также находим отражения самого Белого и его ближайших друзей.

Мучаясь множеством непримиримых друг с другом идей, все еще надеясь, что утренняя заря «сулит ему какую-то близость, какое-то к нему приближение тайны», Дарьяльский в своих скитаниях по русским просторам приходит, с языческими книгами в карманах, в святые места, к монастырям. Его «чувства все жарче, и все тоньше думы, все больше их, больше и от полноты разрывается душа; просит ласки она и любви». Жажда эта утоляется благодаря встрече с красавицей Катей, внучкой баронессы Тодрабе-Граабен, хозяйки имения Гуголево. Баронесса живет в прекрасном барском доме вместе с сыном, их окружает атмосфера богатства, им служат преданные слуги. Белый указывает на немецкое происхождение Гуголевых как титулом баронессы, какого в старой России не было (он пришел в страну со многими балтийскими немцами), так, вероятно, и самим ее именем. Для русского уха оно звучит бессмысленно, однако если проникнуть в значение этих немецких слов, сразу наполняется смыслом. «Грабен» — это, конечно, «ров» между народным целым России и слоем ее немецких правителей. «Рабе» — «ворон», также входящий в звуковой образ имени, в сказках — вестник беды. А зачем «Тод» — «смерть»? Наверное, затем, что уклонившаяся к Западу Россия уже умирает. Я не могу сказать, намеренно ли Белый *дал имя старой баронессе, имея в виду этот смысл*, как я предполагаю. Но о том, что имя это неслучайно и содержит в себе историософскую идею, говорят некоторые строки из романа, напоминающие гоголевские лирические отступления: «...и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величьи застывшая... ...Посмотри же вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими развертывается бездна: посмотришь ты — и обрушишься в бездну!» Другая, грядущая Россия показана Белым как бы в зеркале оргиастической секты «Серебряного голубя». Исто-

рическим прообразом ее считают хлыстов. Заправляют в «Серебряном голубе» не крестьяне — здесь собрался пестрый люд: ремесленники, бродяги и нищие, мужчины и женщины из мелкобуржуазных кругов, но, впрочем, и из купечества. И все они экстатически веруют в Дух, все обуяны манией, что своими радениями, на которых восторженные молитвы играют ту же роль, что бесстыдно чувственные игрища во славу плоти, могут призвать на землю Святой Дух. Сошествия же и спасения можно достичь, если родится дитя у женщины, зачавшей от Святого Духа.

«Серебряный голубь» возглавляет пророк и вождь — старик столяр со своей сожительницей Матреной. Эта деревенская баба — своего рода потенциальная богоматерь, избранная «голубями» для воплощения Святого Духа через рождение ею сына. Матрена противопоставлена нежной невесте Дарьяльского, она и есть провозвестница бездны, в которую суждено обрушиться вставшей на путь европейского развития России. В одной из подглавок Белый с небывалой силой воссоздал символические образы этих двух женщин. Восторженный гимн во славу Кати, прекрасной темноокой девушки, заключается загадочными словами: «Когда тебе приглядится темноглазая писаная красавица... и станет она твоей любой, — не говори, что люба эта — твоя...» Подлинная «люба» Дарьяльского открывается глазам читателя в образе крестьянской бабы Матрены. В первый раз Дарьяльский встречает ее на мостках пруда. В другой раз она посиживала на мостках, полощась спущенными в воде ногами. У нее безбровое лицо в крупных рябинах, рыжие космы, отвислые груди, грязные босые ноги и красные, влажно оттопыренные и будто любострастно усмехнувшиеся раз навсегда губы. Такова Матрена. «...Но вот глаза... Погляди ей в глаза, и ты скажешь: какие там плачут жалобные волынки, какие там посылает песни большое море и

что это за сладкое благовоние стелется по земле?.. ...Два аграмадных влажных сапфира медленно с поволокой катятся там в глубине... все лицо заливали глаза, обливаясь темными под глазами кругами... В них коли взглянешь, все иное забудешь... моля Бога... если еще у тебя останется память о Боге... И уж будет невесть тебе что казаться: будто и кровь-то ее — окиан-море синее; и белое-то лицо ее — иссиня-белое оттого, что оно иссиня-сквозное: в жилах ее и не синее море, а синее небо, где сердце — красная, что красное солнце, лампада...»

Этот образ Матрены — не просто образ сектантки; это, говорит Дарьяльский, образ его родины, образ России: «...тебе она станет по отчизне сестрицею родненькой, еще не вовсе забытой жизни в снах, — тою она тебе станет отчизной, которая грустно грезится по осени нам...», «тебя она оторвет от невесты».

Стало быть, измена Кате Тодрабе-Граабен — это измена старой, культурной, овеянной европейским западным ветром России. Дарьяльский выбирает Россию народную. Притянутый этой бездонно-глубокой Россией, он подпадает ее магии и становится членом секты, одним из «серебряных голубей».

Как ни очарован Белый сектой верующих безумцев, он явственно различает ее предательское двуличие. Даже у пророка и вождя «голубей» столяра Кудеярова лицо словно расколото, разбито надвое: «...ну и лицо же, мое почтенье! Не лицо — баранья обглоданная кость, и притом не лицо, а пол-лица; лицо, положим, как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна половина тебе хитро подмигивает, другая же всё что-то высматривает, чего-то боится всё; друг с дружкой разговоры ведут: одна это: „Я вот ух как!“, а другая: „Ну-ка, ну-ка: что — взял?“ А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то всё». Но и магиче-

ски-мистический лик отвратительно уродливой Матрены однажды оборачивается подобной безликостью. Ее описание заканчивается словами: «...но тут ты увидишь, что эти всё осветляющие глаза — косые глаза; один глядит мимо тебя, другой — на тебя...»

Эта двуликость Кудеярова и Матрены, а значит, и всего движения сектантов-«голубей» предстает с совершенно потрясающей яркостью, если одну за другой прочесть две великолепные сцены из романа Белого и сравнить их между собою. В первой из них Белый описывает радение, когда сектанты, исполненные возвышенных, чуждых всего земного помыслов, вкушают хлеба и вина. Последний (собственно говоря, он же и первый) биограф писателя Конст. Мочульский, благочестивый православный христианин, порицавший Белого за чуждый церкви мистицизм, экстатический дурман и теологические заблуждения, был покорен творческой мощью автора «Серебряного голубя» и написал об изображении ночного радения следующие строки: «Тут уже не „литература“, а подлинный и страшный оккультный опыт, сладостно-отвратительное головокружение радения. Духовный соблазн и греховная прелесть сектантства переживается нами реально: раскрывается новое измерение сознания — возникает призрачный магический, сияющий мир». Автор достигает такой силы мистического и художественного внушения, что из магического круга его слов-заклинаний невозможно вырваться.

Другая сцена изображает преступную, греховную сторону секты. Это сцена убийства Дарьяльского. Убивают его за то, что ему не удалось обрюхатить Матрену, то есть ради спасения человечества принести на землю Святой Дух, вошедший в плоть и кровь.

Петр видел, как медленно открывалась дверь и как большое темное пятно, топотавшее восемью ногами, вдви-

нулось в комнату; это он видел потому, что видимая свеча из коридора освещала им путь; чья-то там свечу держащая дрожала рука. Но они еще его не видали, хотя с осторожностью двигались прямо к нему; и остановились; и чье-то над ним наклонилось лицо, обыденное до чрезвычайности и скорей испуганное, чем злое, и прошел промеж них от того лица шепот...

— За что вы это, братцы, меня?

Бац: ослепительный удар сбил его с ног; качаясь, он чувствовал, что уже сидит на корточках; бац — удар еще ослепительней; и ничего, рвануло, сорвало — . . . .

— Давай-ка!..

— А?

— Тащи, тащи!..

«Ту, ту, ту», — топотали в темноте ноги.

— Веревку!..

— Где она?..

— Давни ошшо...

«Ту, ту, ту», — топотали в темноте ноги; и перестали топотать; в глубоком безмолвии тяжелые слышались вздохи четырех сутулых, плечо в плечо сросшихся спин над каким-то предметом; потом явственный такой будто хруст продавливаемой груди; и опять тишина... «Ту, ту, ту» — затопотали в темноте ноги . . . .

В эфире Петр прожил миллиарды лет; он видел все великолепие, закрытое глазам смертного; и только после того уже он блаженно вернулся, блаженно глаза полуоткрыл, и блаженно он видел . . . .

что какое-то бледное над ним склонилось лицо, темным покрытое платом; и с того лица на его грудь капали слезы, а в вознесенных руках этого грустного лица, как водруженное распятье, медленно опускалось тяжелое серебро.

«Родненькая сестрица», — пронеслось где-то там.

«Почий, братец», — отозвалось оттуда.

Она ему еще живому прикрыла глаза; он отошел; он больше не возвращался...

В хмуром, едва начинающемся рассвете, на столе плясало желтое пламя свечи; в комнатушке стояли хмурые, беззлобные люди, на полу же — судорожно дышало тело Петра; без жестокости, с непокрытыми лицами о н и стоя-

ли над телом, с любопытством разглядывая то, что они наделали; и смертную синеву, и струйку крови, сочившуюся из губы, прокушенной, верно, в горячке борьбы.

— Жив ошшо...

— Дыхает!

— Давни-ка ево...

Простертая женщина накрыла его серебряным голубем.

— Оставь: он ведь наш братик!

— Нет, ён придатель, — отозвался из угла Сухоруков, свертывая цигарку.

Но она обернулась и укоризненно сказала:

— Ведь ты не знаешь: а може, и он — братик.

И стоял кругом соболезнующий шепот:

— Сердешный!

— Не додавили...

— Коншается!

— Сконшался!

— Царства ему небесная!..

— Заступы-то готовы?

— Готовы.

— А куда?

— А на агород.

И явственный из угла опять-таки дошел голос:

— Еттой я ево сопсвеннай ево палкай, которую он у меня в дороге вырывал. <...>

Утро стояло свежее; лепетали деревья; пурпуровые нити перистых тучек, ясная кровь, проходили по небу ясными струйками.

«Петербург»

Обрисовав в основных чертах идейное содержание «Серебряного голубя», я упомянул о том, что в «Петербурге» можно увидеть дальнейшее развитие тех же мыслей и образов.

Здесь, как и в «Серебряном голубе», повествуется о гибели старой и явлении новой России, но, возможно, и о большем — о появлении нового мира. В то же время нужно отметить и весьма немаловажное

различие. В «Серебряном голубе» два мира, борющиеся в душе молодого философа Дарьяльского, имеют мистико-эротическое звучание. В «Петербурге» же речь идет о политической борьбе двух мужчин. На одной стороне сенатор Аблеухов; как политическая фигура — это карикатурное изображение обер-прокурора Святейшего Синода Победоносцева, а как человек он, с его оттопыренными ушами и худосочной фигуркой, приводит нам на память мужа Анны Карениной. На другой стороне — противник сенатора, а значит, представитель революции. Это его собственный сын, у которого немалое сходство с Дарьяльским, стало быть, и с самим Белым. Общее у обоих героев то, что они не вполне принадлежат к тем политическим кругам, которые представляют и ради которых борются.

У Дарьяльского любовь к старому миру все еще, хоть и слабо, привязана к Кате, баронессе Тодрабе-Граабен. В «Петербурге» отношения гораздо менее ясны и отличаются сложностью. Сын сенатора, молодой Николай Аблеухов, питает к отцу такую страстную ненависть, какой никогда не было у Дарьяльского к старому миру, но и любовь Аблеухова-младшего к отцу, наверное, гораздо глубже, чем та, что была у Дарьяльского к Кате. Романы Белого, особенно те, по преимуществу биографические, что вошли в цикл о Котике Летаеве, чрезвычайно богаты изображениями небывалой любви-ненависти сына к отцу. Эта любовь-ненависть к отцам коренится в действительном отношении Андрея Белого — сына — к отцу, профессору Бугаеву. В литературе о Белом уже не раз говорилось об эдиповом комплексе писателя.

Однако главный герой романа «Петербург» — не одно из его действующих лиц, а сам город, изображаемый автором в призрачной ретроспективе, из грозного будущего. Опасность опуститься в болота, грозящая Петербургу, в романе описана как совре-

менная реальность. Задыхаясь в желто-серых, сернистых туманах, город опускается в болота, из которых поднял его своим властным указом Петр Великий, пушкинский Медный всадник. Такое восприятие Петербурга в русской литературе не единично. Уже Иннокентий Анненский (1855—1909) в неизмеримо глубоком, безысходно пессимистическом, пророчески-ясном и пронизанном единой прекрасной мелодией стихотворении «Петербург» высказал почти то же, что Белый в своем романе. Главная идея стихотворения — Медный всадник не сумел раздавить копытами своего коня змею. Она уцелела и сделалась идолом России. В городе, где властвует змея, нет «...ни чудес, ни святынь, / Ни миражей, ни слез, ни улыбки... / Только камни из мерзлых пустынь / Да сознанье проклятой ошибки».

Даже в мае, когда разлиты над волнами Невы тени белой ночи, в Петербурге не «чары весенней мечты», — всюду «там отрава бесплодных хотений».

Похожее настроение ощущается и в стихотворении Зинаиды Гиппиус, тоже озаглавленном «Петербург». Последние строфы у нее звучат еще резче, чем у Анненского:

Как прежде, вьется змей твой медный,
Над змеем стынет медный конь...
И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, —

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк.

Представитель Петербурга, сенатор, которому Белый сознательно придал сходство с Победоносцевым, обер-прокурором Святейшего Синода, и черты крупной политической фигуры, изображен как фанатик порядка. Мыслит он схемами и системами. Мир

ему видится упрощенно, вроде чертежа. Он чувствует себя в безопасности и по-настоящему наслаждается, пребывая в центре черного лакированного куба, везущего его по улицам Петербурга. Из окна кареты он любуется анфиладами улиц и нумерацией домов. Больше всего ему мил прямолинейный Невский проспект. Наполняющий сердце покоем планомерный ряд домов на этой улице напоминает ему «о течении времени между двух точек». Еще любит он параграфы законов, его поражает само начертанье параграфа: «два падающих совокупленных крючка».

То, что этот представитель реакции — столь ярко выраженный рационалист, у Белого не случайно. Это образное воплощение социологической мысли: что всякая реакционная утопия пытается сохранить уже отжившее прошлое, чтобы его — верней, его остов — навязать будущему как закон жизни. Сын сенатора тоже не свободен от некоей утопии, хотя она иного рода.

Тугое как сжатая пружина действие романа состоит в следующем. Молодой Аблеухов по легкомыслию и малодушию, побуждаемый тщеславием и прочими низкими свойствами натуры, идет навстречу провокатору и обещает выполнить задание террористического комитета. После их разговора ему через некоторое время отдают «на хранение» банку-сардинницу, начиненную взрывчаткой, ее он должен спрятать в доме отца. Несмотря на все протесты, высказанные Николаем Аблеуховым в разговорах, которые более всего похожи на галлюцинации и происходят в мире, утратившем всякую реальность, бомба все-таки взрывается прямо в кабинете сенатора. Как ни странно, завершается развитие сюжета неожиданно мирно — сенатор уходит в отставку и удаляется в сельское имение.

Сын же по-толстовски опростился. Совершив путешествие в Африку, он возвращается в Россию. Те-

перь его, в крестьянской шапке и поддевке верблюжьего цвета, часто видят на полях, с угрюмой ленью наблюдающего за работами. Отпущенная им «золотая лопатообразная борода» изменила его внешность. Вернувшись из Африки, он читает уже не Канта, а украинского мистика Сковороду.

Скелет этого сюжета искусно и парадоксально «одет плотью» и обогащен — что само собой разумеется, благо галлюцинирующая фантазия Белого богата, — множеством важных и менее важных тем, массой действующих лиц, и все они хитроумно переплетаются друг с другом многими сюжетными «кругами». Наряду со сценами, в которых то таинственно шепчет, то хрипло вопит близящаяся революция, когда в скрывшейся под псевдонимом фигуре, возможно, угадывается известный при царизме агитатор Азеф, нам предстают и картины светского общества. Есть, само собой разумеется, и любовная история, и бал-маскарад, и выпорхнувшее из танцевальной залы на улицу красное домино, в чьем красном цвете соединились символ любви и символ революции.

И все-таки, как уже упоминалось, главным героем романа остается Медный всадник. Главы, в которых описан он, скачущий по городу и вторгающийся в чердачную каморку близкого к помешательству революционера, сильнее всего в этом произведении. К тому же тематически они глубоко связаны с поэмой Пушкина. Перевод на немецкий язык не передает всего волшебства прозы Белого, да это, наверное, и невозможно, ибо она неповторима и гениальна. В переводе кое-что упрощено и кое-что выпущено, для того чтобы сделать его более понятным читателю. Заметен и страх переводчика перед парадоксами. Но все-таки надо привести некоторые отрывки.[1]

---

[1] Далее приводится оригинальный текст Андрея Белого.

...На скалу упали и звякнули металлические копыта; конь фыркал ноздрей в раскаленный туман; очертание Всадника теперь отделилось от конского крупа, а звенящая шпора нетерпеливо царапнула конский бок...

И конь слетел со скалы.

По камням донеслось тяжелозвонкое[1] цоканье — через мост: к островам. Пролетел в туман Медный всадник... мускулы металлических рук — распрямились, напружились... на булыжники конские обрывались копыта... конский рот разорвался в оглушительном ржании, напоминающем свистки паровоза; густой пар из ноздрей обдал улицу световым кипятком; встречные кони, фыркая, шарахались в ужасе, а прохожие в ужасе закрывали глаза.

Раскололась и хряснула дверь: треск стремительный, и — отлетела от петель; меланхолически тусклости проливались оттуда дымными, раззелеными клубами; там пространства луны начинались — от раздробленной двери, с площадки, так что самая чердачная комната открывалась в неизъяснимости; посередине ж дверного порога, из разорванных стен, пропускающих купоросного цвета пространства, — наклонивши венчанную, позеленевшую голову, простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Это был — Медный Гость.

Металлический матовый плащ отвисал тяжело — с отливающих блеском плечей и с чешуйчатой брони... теперь повторялися судьбы Евгения... в самый тот миг, когда за порогом убогого хода распадались стены старого здания в купоросных пространствах; так же точно разъялось прошедшее Александра Ивановича; он воскликнул:

— «Я вспомнил... Я ждал тебя...»

Конечно, далеко не случайно то, что важнейшие свои мысли Белый вложил в уста галлюцинирующему революционеру, причем не только в «Петербурге», но и в других произведениях. Если мы попытаемся истолковать эти внезапные вспышки, пронизывающие бредовые речи больного, то получим поистине

---

[1] Пушкин. (*Примеч. А. Белого.*)

пророческую картину большевистской революции и того будущего, что настало после нее. Это можно отнести к таким, например, потрясающим высказываниям Белого: «...период изжитого гуманизма закончен... наступает период здорового варварства»; «Франция под шумок вооружает черные орды и введет их в Европу»; «пробуждается сказание о всадниках Чингиз-хана»; «распоясывается семито-монгол». И далее, в другой связи, дается следующая очень важная характеристика большевистской партийной структуры: «собственно говоря, не я в партии; во мне партия»; «для нас... волнуемая социальными инстинктами масса... — клавиатура, на которой пальцы пьяниста... летают свободно, преодолевая все трудности». Эти пианисты — «спортсмены от революции». «...Медный конь (то есть памятник Петру Первому работы Фальконе. — *Ф. С.*) копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого т р у с а, а родные равнины от т р у с а изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. (Это исторические центры допетровской Руси. — *Ф. С.*) Петербург же опустится».

С точки зрения истории написания обоих романов также можно убедиться в их революционном характере. Это не исторические романы в собственном смысле слова, для этого они слишком субъективны, но все-таки их действие разворачивается в определенном историческом пространстве. Белый — значительнейший последователь и продолжатель художественной традиции Гоголя и Достоевского, как философ и художник он не имеет ничего общего с творчеством Пушкина, Толстого, Тургенева и Лескова. Конечно, в «Серебряном голубе» блестяще описана исторически сложившаяся, покоящаяся в тиши равнин Россия, и она, в сущности, не пробуждается к истинной жизни. Баронесса Тодрабе-Граабен, ее

внучка Катя, их старый слуга, реликт эпохи крепостного права, лавочник, купец — все они больше напоминают изображения с фресок, нежели типы живой жизни. И как раз по этой причине в романе отсутствует живое описание распада старой России. Ведь ее распад возможно изобразить только как процесс в человеческих душах, а не в виде орнаментально стилизованного описания действительности. А реальные вещи, поистине запечатлевающиеся, надолго остающиеся во внутреннем духовном пространстве читателя, в «Серебряном голубе» — шизофрения героя, Дарьяльского, таинственная связь между ребяческими мечтаниями о любви и чувственным бесстыдством «духини» сектантов Матрены, пьяная, бунтарская гармоника и куст, похожий на «темную странника фигурку», который год за годом бредет по дороге, ведущей в Целебеево. Это и лицо столяра — главы секты «голубей», словно расколотое надвое, с какими-то разводами, это и внезапно косящие глаза Матрены, и глухие тропы, и дождь, и мгла — словом, атмосфера занимающейся на горизонте революции.

Как уже говорилось, в «Петербурге» применен этот же метод развоплощения. Нигде не видим мы столь характерных для Петербурга сплошных рядов домовых фасадов, — лишь убегающие вдаль колоннады или согбенные каменные кариатиды, или выныривающие из темноты камни, либо — парадные подъезды, блестящие квадратики паркетного зеркала, обезумевшие от лунного света оконные стекла.

Нет в «Петербурге» и людей, какие обычно встречаются нам в эпической прозе. Обитатели особняка на набережной — химеры или фантастические призраки, они проносятся мимо и исчезают в Ничто. В памяти остаются не цельные фигуры, а лишь головы, плечи, носы, спины, руки. И как почти полностью отсутствуют в романе цельные фигуры людей,

так и связные, складные речи звучат в нем лишь изредка, а по большей части раздаются лишь отдельные очень значительные, намекающие на некий таинственный смысл обрывки фраз или слов, выкрики, возгласы, смех, хрип, воркотня, звуки гармошки и свист, иногда топот и стук каблуков на черных зловонных лестницах. И еще на этих темных лестницах слышен стук сердца испуганных людей. В целом это картина беспокойного кругового движения, которое разрешается в борьбе многих и многих противоречий, воспринимаемых Белым как тождества. Борющиеся друг с другом тождества — это бытие и небытие, ум и безумие, творчество и уничтожение, явь и галлюцинация, онтология и патология. В конечном счете — поистине пророческое предвидение той трагической эпохи, в которой мы ныне живем.

Для символистов и в совершенно особенной мере для Белого жизнь и искусство неразделимы. От ощущения этой неразделимости проистекает одно из глубочайших определений, данных символизму Белым: «Символизм — это отражение в искусстве трагедии русского духа на рубеже XIX и XX столетий».

В расхожем мнении широкой публики, а также легкомысленной критики в большинстве газетных рецензий все выглядело весьма упрощенно — «Петербург» осудили, сочтя чем-то произвольно измышленным, некоей субъективно фантастической картиной. Известнейший российский журнал «Русская мысль», который возглавляли крупный ученый Петр Струве и один из прославленных поэтов своего времени Валерий Брюсов, наотрез отказался печатать роман. В нем увидели брошенное России несправедливое обвинение и искаженную картину идейно-политической ситуации в стране. Эти упреки кажутся мне совершенно необоснованными. Наверное, отчасти потому, что сам я впервые познакомился с романом Белого не в чтении, а на слух. Незабываемы

предвечерние часы, когда в редакции «Мусагета» писатель читал нам первые главы романа. Явственно чувствовалось, что мы слушаем не выдумщика импровизатора, а человека, воспринявшего свое знание от такой инстанции, над которой сам он не имеет власти. Когда я слушал Белого, вполне подтвердилось мое прежнее впечатление от его творческой личности. А когда изучил «Литературное наследство» (Т. 27—28. Москва, 1937), развеялись последние мои сомнения относительно художественного бытия и метода работы Белого. В своих воспоминаниях, столь поздно опубликованных, он рассказывает, что написал «Петербург» за три месяца, причем в течение шести недель из этого времени не брался за перо, а углублялся в приходившие к нему образы и ситуации, поневоле вовлекался в те или иные обстоятельства. Белый пишет, что не выстраивал плана своего романа, — его содержание и форма ему были как бы продиктованы. Не забудем, что «Петербург» задумывался им как вторая часть трилогии. В «Воспоминаниях» Белый рассказал и о том сюжетном ходе, которым он намеревался связать действие «Серебряного голубя» с действием «Петербурга». Как вторая часть трилогии «Петербург» должен был открываться сценой, в которой дядюшка Кати Тодрабе-Граабен наносит визит сенатору Аблеухову: «...так по замыслу уткнулся я в необходимость дать характеристику сенатора Аблеухова; я вглядывался в фигуру сенатора, которая была мне не ясна... но — тщетно; вместо фигуры и фона нечто трудно определимое: ни цвет, ни звук; и чувствовалось, что образ должен зажечься от каких-то смутных звучаний; вдруг я услышал звук как бы на „у“; этот звук проходит по всему пространству романа: „Этой ноты на «у» вы не слышали? Я ее слышал“ («Пет<ербург>»); так же внезапно к ноте на „у“ присоединился внятный мотив оперы Чайковского „Пиковая дама“... и тот час же вспыхнула передо

мною картина Невы... тусклая лунная, голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красным фонарьком; я как бы мысленно побежал за каретой, стараясь подсмотреть сидящего в ней; карета остановилась перед желтым домом сенатора точно таким, какой изображен в „Петербурге"; из кареты ж выскочила фигурка сенатора, совершенно такая, какой я зарисовал в романе ее; я ничего не выдумывал; я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мной лиц; и из этих действий вырисовывалась мне чуждая, незнакомая жизнь, комнаты, служба, семейные отношения, посетители и т. д.; так появился сын сенатора; так появился террорист Неуловимый и провокатор Липпанченко». Как много лет спустя узнал Белый, описанный им провокатор как раз во время создания романа «Петербург» жил в Берлине, укрывшись под фамилией Липченко.

Завершая описание своей работы над романом, Белый вновь заверяет, что ничего не выдумывал: «...я только слушал, смотрел и прочитывал; материал же мне подавался совершенно независимо от меня, в обилии, превышавшем мою способность вмещать; я был измучен физически; но не в моих силах лежало остановить этот внезапный напор...»

В тех же главах «Воспоминаний» находится, однако, и другое, не слишком понятное объяснение происхождения материала и стиля «Петербурга». Речь идет о впечатлениях Белого от поездки в Египет и довольно продолжительного пребывания в Каире. Как бы кубистические дома и кварталы в городе Петра Великого, черные кубы карет, высохшая как мумия тощая фигурка сенатора — во всем этом Белому видятся приметы нового Египетского царства встающего в России XX века. «Египет пожелтелых папирусов это пепел, — пишет он — подлинное воплощение Египта это электрические станции, мосты и разные прочие технические формы. Он предстал пе-

ред нами (Белый путешествовал со своей женой Нэлли.[1] — *Ф. С.*) — в виде египетских полицейских в английских шлемах и с поднятой белой палочкой, они регулировали уличное движение теми же стилизированными жестами, какие можно видеть на изображениях на древних гробницах Египта». Схематичные плоские фигуры на египетских фресках Белым воспринимались как подтверждение мертвящей враждебности человеку кубистического искусства и владычества империализма. Эта не вдруг постигаемая, как бы таинственно кружащая в глубинах сознания связь для самого Белого была столь очевидна, что он даже включил ее в своей роман: «Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом... Николай Аполлонович провалился в Египте... он провидит — Египет, вся культура — как эта трухлявая голова: все умерло; ничего не осталось. <...> ...Есть какие-то звуки; звуки эти грохочут в Каире: особенный грохот... с металлическим, басовым, тяготящим оттенком; и Николай Аполлонович — тянется к мумиям... <...> ...Привалился задумчиво к мертвому, пирамидному боку; он сам — пирамида, вершина культуры, которая — рухнет».

Когда я читал рассказ Белого о том, как появился его роман, мне вспомнился один забавный случай. Вернувшись из путешествия, Белый читал лекцию о Египте.[2] Большой, на тысячу мест зал Московского высшего технического училища был переполнен, настроение публики не оставляло желать лучшего, и поначалу все шло хорошо. Но как только Белый назвал Рамзеса II, присутствовавший представитель власти встал и внушительно попросил имени фараона не называть. Требование показалось всем нелепо-

---

[1] Домашнее имя Аси Тургеневой.

[2] Лекцию «Египет. Страна бреда и ужаса» Белый прочитал 5 ноября 1911 года в московском Историческом музее.

стью. Что общего у российской монархии, которую полицейским властям надлежало охранять от любых потрясений, с далеким Египтом? Какая связь между Рамзесом II и Николаем II? Но познакомившись с рассказом Белого о его работе над романом и о стилистических аналогиях между Египтом и Москвой, вдруг понимаешь, что бдительный страж порядка кое в чем был прав.

Белый в Берлине

В 1922 году я был выслан советским правительством из страны. Приехав в Берлин, я встретился там с Белым, который поддерживал живое общение со многими берлинскими эмигрантами. Ближе всех была ему поэтесса Марина Цветаева. В книге ее прозы есть потрясающий портрет Белого, такого, каким был он в свои берлинские годы. Похожий портрет, относящийся к тому же периоду, есть и в воспоминаниях Эренбурга: «Огромные широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном, изможденном лице. Непомерно высокий лоб, с островком стоящих дыбом волос». Эренбург замечает: «Андрей Белый гениален. Только странно, отчего минутами передо мной не храм, а лишь трагический балаган». Это, конечно, чересчур резко. Правильнее было бы сказать: «балаган, превратившийся в храм». А в долгих и очень искренних разговорах с Цветаевой Белый жаловался на личные невзгоды. В Дорнах, где он когда-то был счастлив, теперь он не попал. Нэлли, жена, сама приехала к нему в Берлин из Дорнаха. Ее сопровождал молодой человек, очень миловидный, но как поэт очень заурядный. По убеждению Белого, Нэлли этого поэта никогда не любила и сошлась с ним лишь потому, что хотела отомстить ему, Белому. За что? За то, как он описал их совместное путеше-

ствие по Сицилии. Ее оскорбила предательски откровенная «интимность» рассказа, выставленные на публичное обозрение «собственничество», «печать мужа» Белого и многое другое.[1] Антропософский же Дорнах и в самом деле, как Белый и опасался, не пожелал принять его, гостя из Советской России. Случайно встретив Штейнера на каком-то собрании, Белый, когда тот, в прежние времена боготворимый им мастер, спросил, как он поживает, ответил: «Да вот, кое-какие осложнения с квартирой». После чего с оскорбленным видом отошел в сторону и в душе дал клятву хорошенько разоблачить этого господина и показать всему миру его подлинное лицо. Сделать это он позднее попытался в одном из романов.

Встреча и объяснение с Нэлли имели ужасные последствия. Символичным в смысле тогдашнего душевного состояния Белого мне показалось то, где и как он поселился в Берлине. Он жил в Цоссене, рядом с кладбищем. Занимал холодную комнату с простым некрашеным столом посередине. Вокруг дома — нет деревьев, нет тени, нет птиц. С горя он начал пить и, главное, страстно увлекся танцами. Часто он ходил танцевать в весьма сомнительные заведения, а сами эти танцы производили на всех очень сильное впечатление — и отталкивающее, и глубоко трагическое. Казалось, он решил «заголиться», словно желая оплевать свою душу. Цветаева, в то время, как я сказал, бывшая к нему ближе других и старавшаяся уловить какой-то духовный смысл в его нервной дрожи и человеческом падении, писала: «...фокстрот Белого — чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (мое слово) — *христопляска*, то есть опять-таки „Серебряный голубь“». Это была та же

---

[1] У Ф. Степуна приводится не маркированная кавычками цитата из очерка М. Цветаевой «Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым)».

пляска, в которой кружатся сектанты в «Серебряном голубе».

Тогдашнее душевное состояние Белого, как предполагает Ходасевич, было вызвано не только разрывом с Нэлли, но и пробудившимися воспоминаниями о безуспешной борьбе за жену Блока. Борьба оказалась особенно тягостной, потому что проходила не только в мире чувств, но и была проникнута темными мистическими мотивами веры в Софию. Привела же эта мистико-эротическая борьба к разрыву отношений Белого с Блоком и, кроме того, к бессмысленной полемике Белого с петербургскими символистами.

Такого Белого, каким описывают его Цветаева, Ходасевич, Эренбург и другие писатели, я видел в Берлине редко. Смутно помнится, что он и Пастернак были оппонентами на моем докладе об искусстве театра. Отчетливо я помню тот последний раз, когда мы с женой были у него. Пришли к нему, узнавши, что он болен, неухожен и даже нуждается. Его действительно трясла лихорадка, но тотчас завязался разговор. Во время разговора, касавшегося его отъезда в Россию, издательских дел, авансов, он, как зверь по клетке, ходил по комнате в наброшенном на плечи пальто. Разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него долгие внимательные взоры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В эти минуты ответы мне становились всего лишь репликами «в сторону»; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Слова его все многосмысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом. Не будь Белый Белым, у меня от последнего свидания с ним осталось бы впе-

чатление свидания с больным человеком. Но в том-то и дело, что Белый был Белым, то есть человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым *никогда* нельзя было попросту быть, потому что в самом существенном для нас, людей, смысле его, быть может, и не было с нами.

В ноябре 1923 года Марина Цветаева, по просьбе Белого, все подготовила для его переезда в Прагу. Нашлась там комната, были и основательные надежды на получение чешской стипендии. Непостижимо — но Белый, не дождавшись ответного письма Цветаевой и, как видно, позабыв о своем намерении разоблачить Штейнера, отбыл с одной давнишней знакомой антропософкой в Советскую Россию.

О поэзии Андрея Белого

Прежде чем приступить к анализу последних, написанных уже в Советской России романов Андрея Белого, я должен сказать несколько слов о его поэзии. Конечно, мой очерк покажется бледноватым, ведь вряд ли возможно растолковать существо поэта людям, которые, не зная его языка, не могут читать его стихов. В этом случае остается в общем-то одно — дать характеристику тем стихов и указать место, занимаемое поэтом в иерархии русских стихотворцев. Первую из этих задач со всею тщательно-

стью выполнил сам Белый, написав предисловия для готовившегося в 1922 году переиздания своих стихов. Первый сборник «Золото в лазури» (1904, Москва) полон «света» и «лучезарности», как пишет Белый, хотя согласиться с этим без каких-либо оговорок можно только в отношении первого раздела сборника. Во втором уже слышны отзвуки мистических тем, которые приводят нам на память Соловьева. Здесь главенствует лейтмотив разочарования, в «трезвой действительности» автор — так же, как Бердяев, — «ощущает себя как в тюрьме»:

Над тополем, и в небе, и в воде
горит кровавый рог.
О, где Ты, где,
Великий Бог!..

В этой книге мы впервые встречаем стилизованные русские типы, позднее вошедшие также и в другие сборники. Это попы и семинаристы, рабочие, крестьяне, купцы. Автор — скорее зоркий наблюдатель действительности, нежели поэт-лирик. Двадцать три стихотворения цикла «Прежде и теперь» представляют нам картины XVIII века.

Грущу о былом:
«Ах, где вы — любезные предки?»

Первый сборник — свидетельство значительного таланта, который, правда, стоит еще в самом начале своего развития.

Второй сборник «Пепел» (1904—1908) сформировала уже гораздо более уверенная рука. В своем предисловии к нему, как и в предисловии к следующему сборнику «Урна», Белый пытается объяснить читателю, что его поэзия есть изображение и интерпретация его трагической жизни. Биографические моменты слегка стилизованы, однако в описаниях

страданий и творчества нам все же открывается очень важный путь к достаточно глубокому пониманию стихотворений. Важнейшие темы «Пепла» — русская земля и русский народ. Это «поэма» о погруженной в глубокий сон, темной, тупой, не понимающей себя России. Встающая перед глазами картина страны печальна, глубоко печальна; тупая реакция угнетает страдающий народ, а он по-прежнему безволен и объят сном. Но горизонт уже алеет зарей, и издалека доносятся тоскливые и в то же время удалые песни. В предисловии к «Пеплу» Белый пишет, что испытал известное влияние со стороны поэзии Некрасова, единственного значительного поэта среди всех, воспевавших русский народ. Существенно также замечание Белого, что ему «одинаково далеки» прошлое России и ее настоящее. Все далеко душе, потерявшей себя, «все — только маски; появление среди масок умершей действительности домино есть явление рока, отряхивающего пепел былого. Лирический субъект этого раздела — постепенно себя сознающий мертвец».

Характеристика эта не безусловно верна. Картина, предстающая в третьем сборнике, не столь недвусмысленно трагична, как утверждал Белый, когда спустя годы снова вглядывался в свое творчество. Сгущенность темных тонов, по-видимому, происходит от настроения, в котором он писал стихи цикла, и связана с болью утраты и разлуки с любимой женщиной, бывшей для Белого-символиста воплощением Вечной Женственности. Расставание с этой мечтой у Белого постфактум сплавилось с идеологией марксизма. Вернувшись из Петербурга в Москву и здесь простившись с любимой женщиной, Белый проводит время за разговорами во всевозможных кабаках в рабочих кварталах, выпивает с рабочими, извозчиками и прочими темными людишками. Он проповедует, что лучше им погибнуть, чем продолжать невыноси-

мое существование. В эти дни двойного отчаяния в его душе начинают рыдать, слагаясь в звуки и ритмы, горестные песни о родине:

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.

. . . .

Мать-Россия! Тебе мои песни, —
О немая, суровая мать! —
Здесь и глуше мне дай, и безвестней
Непутевую жизнь отрыдать.

Но кроме этих заупокойных песнопений в «Пепле» есть целый ряд великолепно вырезанных и тонко колорированных русских типов: поповна, телеграфист, каторжник. Незабываем бродяга, он, «погасший»,[1] вернулся в родную деревню из «просторов», туда, где «протопорщился избенок кривобокий строй». Понимаю, что при переводе на немецкий язык подобные сочетания звучат неким вывертом, но на родном языке Белого каждое такое сочетание — настоящий подарок. Белому, когда он писал, многое было даровано. Всегда поразительны и всегда совершенно естественны звучание его аллитераций и ассонансов, ритм и ритмические вариации. Во всяком случае, он, безусловно, один из важнейших, значительнейших представителей русской лирической поэзии XX века.

Третий сборник стихов озаглавлен «Урна». Перекличка заглавий, конечно же, не случайна. Главная поэтическая идея «Урны» восходит к «Пеплу», а отчасти и к «Золоту в лазури». В предисловии к новому изданию третьего цикла Белый пишет: «Общая идея этого отдела: поэт собирает в урну пепел сожженного своего восторга, вспыхнувшего ему ко-

[1] В оригинале у Андрея Белого — «пространствами стертый» («Бурьян»).

гда-то „Золотом“ и „Лазурью“». Очень типична мысль Белого, что стихотворения этого сборника надо понимать как плоды его несчастной любви к Л. Д. — любви, обреченной на гибель, ибо превратившейся в страсть.

Наряду с панихидой по любви к Л. Д. в сборнике «Урна» есть еще одна панихида — по любви к философии. В том же предисловии в новом издании «Урны» мы читаем: «...отдаваясь усиленному занятию философией в 1904—1908 годах, автор все более и более приходил к осознанию гибельных последствий переоценки неокантианской литературы; философия... неокантианства влияет на мироощущение, производя разрыв в человеке на черствость и чувственность; черствая чувственность — вот итог, к которому приходит философствующий гносеолог...»

Этот суровый, несправедливый и чрезмерно нагруженный символикой приговор философии Риккерта, на которой сам Белый когда-то возвел здание своей теории символизма, можно отчасти оправдать тем, что сформулирован он в 1922 году, незадолго до отъезда Белого в Москву (в октябре 1923 года). Однако зерна его войны с философией появились гораздо раньше. В издании «Урны» 1909 года есть восемь шутливых строк:

Уж год таскается за мной
Повсюду марбургский философ.
Мой ум он топит в мгле ночной
Метафизических вопросов.

. . . .

«Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок.

Среди всех стихотворений Белого выделяется написанная им в 1921 году и тогда же напечатанная поэма «Первое свидание». Это, вне всяких сомнений,

самое завораживающее из всех творений Белого. «Не надо, конечно, искать в ней простоты: это качество не свойственно Белому. Он во всем сложен, многосмыслен и изыскан. Но в „Первом свидании“ изысканность редко переходит в манерность, стилистические тонкости почти всегда удачны, а легкая „божественная“ игра с образами, словами и ритмами поражает своей виртуозностью». Отзыв Конст. Мочульского, безусловно, верен и точен.

Свидание, воспетое Белым в поэме, это его встреча со своей юностью. Перенесшись в воспоминаниях из 1921 года в 1900-й, он словно вновь становится студентом естественного отделения физико-математического факультета. Он целыми днями сидит в лабораториях, но в то же время живет и в темных туманах символов. И вот эта жизнь протекает в квартире брата Владимира Соловьева, парящей в вышине, вдалеке от посюсторонней обыденности. Здесь Белому и является великий философ: «...Сквозной фантом, / Как бы согнувшийся с ходулей, / Войдет, и — вспыхнувшим зрачком / В сердца ударится, как пулей», поразив юного студента. Потом он «рухнет в эмипирию кресла», из-под «чернокосмой бороды» будет дуть «желчной губой» на чай в чашке и раздует «макрокосмы» до «подпотолочной вышины». Гротескно-иронический портрет серьезно преобразуется в дальнейшей игре оригинально сплетаемых четырехстопных ямбов. Философ в высокой бобровой шапке «удаляется в метели»; «вихри свистами софистик... привзвизгнут: „Вот великий мистик!“», усвистывают за забор. Соловьев «канул в Вечность», но до того некоторое время пробыл на своей могиле в Новодевичьем монастыре. Над нею Белому слышатся «знакомые слова»: «Там — день свиданий, день восстаний...»

Свидания же с 1900-м годом, конечно, не состоялось бы, не встреться Белый в Москве с Подругой

Вечной. Она является ему в образе прославленной московской покровительницы искусств, которой поэт дал символическое имя (вернее, фамилию) — Зарина. Ведь «заря», «денница» — символ, игравший важнейшую роль в символизме «аргонавтов». Однако это символическое имя, как пишет Белый, не просто имя, а «во Имя». Зарина блестит и сияет во имя Софии, Премудрости Божией.

Бесконечно трудно объяснить и приблизить немецким читателям образный мир Белого. Не без некоторой опаски, все-таки попытаюсь. Стихи его практически непереводимы на другие языки, ведь они завораживают прежде всего напевом. Все предметное, реальное, о чем он говорит, заливают потоки этой музыки, подобно камням в бурливом и пенистом ручье. Музыкальность стихотворения создается в первую очередь за счет оркестровки гласных и согласных звуков. Поскольку переводчик Белого имеет дело не с текстом, например, дадаиста, а с философской поэзией большой глубины, он поневоле отказывается от воспроизведения мелодики стихотворений, поскольку в первую очередь должен передать их содержание. Поэтому оно уже не просвечивает сквозь играющие струи и волны мелодики, а лежит, точно неуклюжие голые камни в русле ручья, из которого ушла вода.

Стоит лишь попытаться в стихах Белого изъять слова из мелодических потоков и куда-нибудь переставить, и все стихотворение уничтожено.

Не говоря уже о глубоком мистическом содержании поэмы, в ней множество прекрасно выстроенных и колорированных образов: в них предстает московское общество на рубеже двух столетий. Здесь много четко обрисованных портретов известных людей, знаменитых дирижеров, писателей. Слышишь философские споры и салонную болтовню, замечаешь стилистические черты господствовавшей в те годы

эротики и, пока еще вдалеке, первые признаки начинающегося превращения индивидов, отдельных людей в массу.

Последние романы Андрея Белого

Как было показано выше, Бердяеву принадлежит мысль, что выдающемуся художнику совершенное творение дается труднее, нежели посредственному таланту. Этот парадоксальный взгляд ему отчасти удалось аргументировать известным утверждением Тютчева из стихотворения «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь». Коли так, то почти само собою разумеется, что «лживость» речи или, сформулировав более приглядно, ее бессилие в смысле выразительности должно быть всего заметнее там, где поэт поддается порыву высказать несказáнное, выразить тайну трансцендентного мира, и прежде всего свое переживание Бога. Искусство религиозного символизма Белый понимал как безусловно религиозный феномен. Конечно, его отношение к Богу и Христу очень сильно колебалось, а в иные периоды жизни Белого его связь с Богом и Христом практически сходила на нет, но все же он всегда освещал тот мир, который изображал, с высоты веры. И даже разрушая мир, он разрушал его своей верой, несмотря на то что для него самого она не всегда была очевидна.

В числе многих созданных Белым произведений, помимо рассмотренных выше, есть одно, которое можно считать наглядной и в сущности трагической иллюстрацией бердяевского тезиса о неизбежном разрыве между переживанием и творческой силой художника. Я разумею «Записки чудака», медленно и трудно рождавшиеся из работы над автобиографическим романом «Преступление Николая Летаева» («Я. Эпопея». Том первый).

Самое важное с точки зрения психологии и самое своеобразное в стиле этих «Записок» — то, что Белый, развертывая тезис, сформулированный Бердяевым, выстраивает теорию: действительно великий художник никогда не может создать совершенное произведение. Суть здесь такова: человек должен отказаться от писательства, более того, от любого художественного воплощения, ибо искусство обкрадывает жизнь. «Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар; историки литературного стиля впоследствии занялись бы надолго моими страницами.

И вот — не хочу.

Обрываю себя самого как писателя:

— Стой-ка ты: набаловался ты, устраивая фокусы с фразой.

— Где твоя священная точка?

— Нет ее: перламутровой инструкцией фразы закрыл ты лучи, блещущие из нее тебе в душу...

— Так разорви свою фразу: пиши, как... сапожник.

Пишу, как сапожник.

О чем пишу? Не понимаю еще.

Пишу о священном мгновении, перевернувшем навеки все прежние представления о жизни; как будто бы бомба упала в меня; моя прежняя личность — разорвана; а осколки ее изорвали грунты отношений с людьми; быт всей жизни — иной».

Эти переживания — новое рождение личности, ее погружение в исконное «я» — Белый, как мы узнаем из «Записок чудака», испытал еще мальчиком при виде вечерней зари над ржаными полями. Там, в полях, он впервые услыхал голос: «Жди меня». Спустя несколько лет этот голос позвал и повлек поэта к Нэлли, жене (в некоторых отношениях она стала

прообразом Кати Тодрабе-Граабен). Он повлек их обоих в Египет, к Сфинксу, оттуда — к Гробу Господню. И наконец, поэт узнает этот же голос — голос своей юности, встретившись с Рудольфом Штейнером. Их встреча произошла в поезде, на пути из Осло в Берген.

Описание этой решающей встречи выдержано отнюдь не в «сапожничьем» стиле, который Белый навязал себе, чтобы не изменить жизни. В безмерности и безудержности этого описания уже не ощущается ничего, кроме распада художественной формы. Уже первые слова: «Как описать мне лицо моего дорогого учителя?» — звучат неприятно, патетически и сентиментально. Не лучше и само описание: «Неуловимо оно, как... небесный простор; безбородое, четкое, твердое, кажется издали принадлежащим, конечно же, 19-летнему мальчику, а не мужу; и от него разлетаются токи невидимых вихрей и бурь, сотрясающих вас. <...> То оно — старина, иссечённая четко морщинами; углубления, складки и тени, это лицо морщин перечерчены тенями; из которых глядят два внимательных глаза, способных то сжаться до точки, а то, расширяяся, выбросить сноп обжигающих душу огней... (будто, слетая на вас, две звезды расширяются в солнца); но глаза исчезнут: останутся два внимательных черных зрачка... Взгляд, что вас встретит, горит за пределами человеческих представлений; ужасен в бессмертности он, обрывая в вас „дно“, открывая в вас бездну».

Даже в сокращенном отрывке из беловского славословия Штейнеру всякий, кто знает Белого, может заметить, насколько вялым стало художественное мастерство писателя; за этой вялостью стоит, помимо прочего, снижение силы его интуиции. Белый и сам это ощущал. Он чувствовал: с ним творится что-то неладное, в его жизни настала пора нисхождения во мрак. О «пути нисхождения» он говорил как о болез-

ни и даже распознал ее причину. По его мысли, глубокой мысли, болезнь взяла верх над ним, потому что он не смог совладать с мощным потоком света. Несомненно, в душе Белого происходила борьба ангела и черта, и в этой борьбе сам он «чертенел». Характерно для Белого-символиста то, что его личная драма слилась с драмой, назревавшей в истории и угрожавшей в первую очередь России. Однако причину угрожающего события Белый вначале ощутил не в историческом пространстве, а в глубинах своего «я». Болезненное сознание своей ответственности за судьбы мира пробудило в нем два совершенно противоположных чувства. С одной стороны, он говорит о своей глубокой личной вине: «Самое бытие мое есть неприличнейший крик перед жизнью, уже обреченной на гибель...» В то же время он счастлив; ибо направляет судьбы мира и формирует будущее. Мужественно, собственно говоря, заранее торжествуя, он утверждает, что горе, болезнь, война, революция — все это последствия его поступков. Но кто же сам он, наделенный такою властью? Ответ на этот вопрос можно найти в его рассказе о посещении могилы Фридриха Ницше. «Когда относил я цветы на могилу его... почувствовал явственно: конус истории от меня отвалился... я стал — Ecce Homo; но тут же почувствовал: невероятное Солнце в меня опускалось; я мог бы сказать в этот миг, что я — Свет всему миру; я знал, что не „Я“ в себе — Свет, но Христос во мне — Свет всему миру». В «Записках чудака» есть строки, где на эту заблудшую христианскую мистику Белый набрасывает вуаль чистейшего безумия: «Есть в оккультном развитии потрясающий миг, когда „я“ сознает себя господином мира; простерши пречистые руки, „я“ сходит по красным ступеням, даруя себя в нем кишащему миру. Соединение с космосом совершилось во мне, мысли мира сгустились до плеч; лишь до

плеч „я" — свой собственный; с плеч поднимается купол небесный. Я, собственный череп сняв с плеч, поднимаю, как скипетр, рукою моею».

В Берлине Белый не только танцевал, но за какие-то неполных два года издал 16 книг, 7 переизданий и 9 новых произведений; невообразимый результат. В это время он под псевдонимом «Леонид Ледяной» написал также послесловие к «Запискам чудака». В нем он — по всей видимости, весьма здраво — рассуждает о своем весьма интересном отношении к этой книге: он говорит, что прямо-таки ненавидит ее, что замечает в ней многочисленные «погрешности против стиля, архитектоники, фабулы любого художественного произведения»; он порицает ее отвратительную безвкусицу. Одним словом, «Записки чудака» — книга, «способная возбуждать гомерический хохот». Герой повести, заявляет Белый, психически ненормален. Болезнь, которой он страдает, это болезнь всего столетия — *mania grandiosa*. И все-таки эту никуда не годную книгу он считает единственно правдивой из всего, что написал. Белый рассказывает о мучившей его ужасной болезни: «Я прошел сквозь болезнь, где упали в безумии Фридрих Ницше, великолепнейший Шуман и Гёльдерлин», но в конце концов исцелился. Все это произведение — сатира на переживание своей «превознесенности над миром».[1]

Белый писал, что «Записки чудака» представляют собой разлившийся приток автобиографического романа «Котик Летаев». Роман же этот называл «симфонической повестью о годах своего детства». Из четырех задуманных частей была написана только одна, первая, — «Преступление Николая Летаева». Ее первая глава озаглавлена «Крещеный китаец». Через три года (в 1924 году) началась работа над второй книгой, на ту же тему, что и первая: о Москве.

---

[1] Из предисловия к циклу «Золото в лазури».

Это произведение, неоднократно перерабатывавшееся и переименовывавшееся, также осталось незавершенным. В итоге мы имеем три книги: «Москва. Часть 1-я» с подзаголовком «Московский чудак», «Москва. Часть 2-я» с подзаголовком «Москва под ударом» и «Маски». В подробном предисловии к «Маскам» этот роман назван вторым томом московского цикла. Разумеется, не обошлось без обещания, что за ним последуют третий и четвертый тома. Но они не последовали. Главная тема всего московского цикла — распад буржуазного общества и возникновение новой, окончательно сбросившей татарское иго Москвы, которая, как надобно ожидать, превратится в центр всего мира.

Все три романа написаны в советской Москве и несут на себе явственный отпечаток места своего рождения. Как и в «Воспоминаниях», здесь бросается в глаза непонятное искажение объективного мира и непростительно злые карикатуры людей, игравших в этом мире значительную роль. Особенно оскорбляют они тех читателей, кто хорошо знал старый московский мир в лице отдельных его представителей и сам к нему принадлежал. Часто просто теряешься от этих злобно иронических, уничтожающих портретов, нарисованных Белым. Вымыслы — вместо воспоминаний — и события, которых никогда не бывало, точно тяжелые жернова навешиваются на шею прежним друзьям, чтобы утопить их в грязи преступного прошлого. Сносными эти романы представляются лишь потому, что художественный талант не позволил Белому утаить, что боль его одиночества и отчаяния все же глубже, чем фривольность клеветнического изображения эпохи отцов и его собственного детства.

В период работы над «Воспоминаниями» и московскими романами в Белом все сильнее становится желание, даже непреодолимая тяга, приспособиться к миру большевизма, в который он вернулся по своей

доброй воле. В московских романах это чувствуется еще сильнее, чем в написанном ранее «Котике Летаеве». В первом томе московского цикла варьируется тема родительского дома Белого. Котик Летаев, сын профессора Коробкина, растет с отцом и матерью, оба любят его страстно, но прямо-таки с болезненной страстью борются за влияние на него. В борьбе этой дело доходит до буквально патологических сцен. Котик ищет выхода, он грешник: «...грешу с мамочкой против папочки; грешу с папочкой против мамочки». Он считает эту тактику гадкой, и отсюда рождается его трагическое чувство вины. Но «преждевременно развитого» мальчика мучает и сознание своей греховности иного рода. «Не папин, не мамин», он в слишком раннем возрасте ищет близости со своей бонной, которую ревнивая мать Котика хочет выгнать из дому и которую ходит утешать отец, ночью прокрадываясь в общую комнату бонны и Котика. В предисловии к «Преступлению Николая Летаева» Белый предостерегает читателей: не следует смешивать детство Котика с детством автора. Он уверяет, что родители Котика лишь очень отдаленно напоминают его собственных родителей, что фабула романа, концепции характеров, конфигурация человеческих отношений — продукт чистой фантазии. Вряд ли это верно.

Злосчастное, отягощенное проблемами детство преждевременно развитого Котика, у которого определенно много сходства с Борисом Бугаевым, отражается в неимоверно сложных сюжетных линиях, психологических и политических разрастаниях во всех частях московского цикла. Лживость буржуазной жизни, грязь зачастую патологической эротики, распад семьи — все это, уже знакомое нам по «Котику Летаеву», присутствует и в романах московского цикла. Изменилась, кажется, только рамка, в которую помещена эта историческая картина гибели

XIX века: не безвкусный уют в стенах профессорского кабинета, а поставленные вдали на горизонте туманные кулисы, за которыми скрывается грозное будущее. Фабула двух первых частей московского цикла сводится к тому, что некий рассеянный профессор совершил открытие в области теоретической механики, которое сулит небывалые возможности для ведения войны и массового уничтожения людей. Изобретение простодушного профессора попадает в руки агентов великих держав. Ученого окружают соглядатаи, не подозревающие, что и за ними, шпионами, следит главный немецкий шпион, господин фон Мандро — настоящий Калиостро XX века, человек, начисто лишенный каких-либо убеждений и морали.

Оказавшись в ловушке и почуяв опасность, Мандро должен бежать, но перед тем он пытается вырвать у профессора тайну его открытия, получить все относящиеся к нему бумаги. Профессор отдать бумаги отказывается. Мандро применяет пытки, выжигает старику глаз. Но мученик, проявляя сильнейшую волю и несмотря на ужасные страдания, не отдает Мандро бумаги, которые зашиты за подкладкой его жилетки. Затем мы узнаем, что Мандро арестован и доставлен в тюрьму, профессор же попадает в психиатрическую лечебницу.

Если сравнить последние романы Белого с его выдающимися произведениями — «Серебряным голубем» и «Петербургом», то и в отношении содержания, и в отношении формы легко заметить очень существенное различие. Выжженный глаз, растление Мандро его собственной дочери, зашитые за подкладку жилета бумаги и многие другие подобные детали придают романам московского цикла черты довольно безвкусных детективных романчиков. Всего в них слишком много. И этим «лишком» по большей части объясняется путаный сюжет, а также вульгарность композиции и идейного содержания.

В совсем ином свете предстают последние романы, если обратиться к их форме. Правда, и в этом случае мы можем констатировать, что в них опять-таки чего-то «слишком много». Да, если можно так выразиться, у этой формы слишком много достоинств. Слишком сильна мелодическая звуковая инструментовка, слишком строга, для прозы, ритмическая вышколенность, слишком пышна синтаксическая орнаментика. Безусловно, там и сям встречаются великолепные сцены, от них захватывает дух и сердце наполняется радостью, но в то же время очень часто возникает впечатление, что Белый сознательно старался проиллюстрировать свой магический вербализм. Изощренность формы слишком вылезает на первый план, отчего кажется, что с точки зрения содержания ничего подобного не требовалось. В целом же можно сказать, что во всех поздних романах форма напоминает скорей сюрреализм «симфоний», нежели стиль «Серебряного голубя» и «Петербурга».

Чтобы читатель составил себе представление о стиле последних романов Белого, приведу одну из чудеснейших страниц «Котика Летаева»,[1] а далее — один из весьма проблематичных отрывков из «Москвы под ударом».

В марте месяце все восприятия — свежи, легки, музыкальны; и мамочка — тоже: легка, музыкальна; весенняя —

— склонится вздохом над клавишами —

— задумается; улыбнется; и —

— дон —

— дон —

— дон —

— дон! —

— раздается на клавишах.

---

[1] На самом деле Ф. Степун приводит отрывок из «Крещеного китайца».

Дух и стиль московских романов — иного рода. Различия между добром и злом здесь нет. Не слышно и звучащее с трансцендентных высот, изменяющее людей и вещи «это». У «Масок», да и у «Москвы под ударом», лицо ожесточенное и искаженное ненавистью. Эти романы — сатиры, о чем сам Белый пишет в предисловии.

Насколько огромна была внутренняя перемена, произошедшая с Белым с 1919 года, времени начала работы над «Записками чудака», до 1925 года, то есть времени работы над «Москвой под ударом», с потрясающей ясностью осознаешь, когда сравниваешь не в меру идеализированный портрет Штейнера, набросанный в «Записках», и образ доктора Доннера (прозрачное вымышленное имя, данное д-ру Штейнеру), персонажа из «Москвы под ударом». Духовный вождь превратился в губителя душ, высокий жрец истины стал шарлатаном от мировой политики.

Знакомство читателя с проживающим в Мюнхене доктором Доннером устраивает уже упоминавшийся господин фон Мандро. Доктор Доннер вел в Мюнхене очень странную жизнь.

...Буддолог, известный трудами «Problem des Buddhismus», которого на Гималаях считали почти Боддисаттвой; в Германии — крысой ученою; в Риме же слыл он за «черного папу»... <...> ...Жил в скромной квартирочке на Кирхенштрассе и мяса не ел (только «обст» да «гемюзе»); пошучивал все с экономкой-уродиной... вкушая печеное яблочко, руки над яблочком перетирая с таким твердым видом, как будто то яблочко было землею, которую Доннер мог скушать с огромнейшей легкостью; и за обедом сказал он:

— Европа проткнется войною.

Сказав, подмигнул:

— Да уж я постараюсь!

Но в частной жизни этот «мироправитель» был мещанином, потребности его «были скромны; так, —

занятия в „Университетскбиблиотек“, прогулка по „Энглише гартен“: обед: рыбий „зуппе“, печеное яблоко; послеобеденный сон, угловатые шутки со злой экономкой, держащей в руках его... вечером гости: профессор Бромелиус иль пфаррер Дикхоф, — „пол массы“ холодного пива; и — сон».

Это сочетание: демон — разрушитель мира и мещанин, которое Белый проецировал на образ доктора Доннера, типично для русской философии истории, ведь и Достоевский называет черта, с которым беседует Иван Карамазов, «приживальщиком хорошего тона». Эти же идеи присутствуют и в мировидении Бердяева, как мы упоминали выше.

После описания[1] визита Мандро к доктору Доннеру следует сцена, понять которую еще труднее. Фон Мандро пытается изнасиловать собственную дочь.

Приблизился к ней с гадковатой, прогорклой улыбкой и руки потер:

— Вы — чудище!

— Ты-то — не ангел, отродье мое; миф об ангелах бросила б; мы — арахниды.

И вдруг — легкий звук: точно в воздух разбилась золотая арфа: то — ножик, упавши из рук, дребезжал и поблескивал:

— Что это?

— Ножик.

— Откуда?

Она — пронежнела глазами; но взгляд относился — к ножу.

— Да вы сами, — врала, — тут оставили!

— Я?!

И — друг в друга вперились глазами.

— Я — нет.

Видел он, как глазенок стал — глаз; глаз — глазище, жестокий и злой.

---

[1] До описания.

Но, себя пересилив, ему ухмыльнулася «тоном»:

— Ах, — вы!

<...> Он думал — «иное»; тогда с павианьим прыжком неожиданно он оказался вплотную, насильно ее усадил на диван; рядом с ней развалился и к ней протянулся... алкательно, слюни глотая.

— Нет, нет, вы не смеете! <...>

Откинулась и, поднося папироску к губам, затянулась, закрыв с наслаждением глазки; она наслаждалась не им, а картиной законченной мерзи: весь — мерзь; ни сучка, ни задоринки. Ни одного диссонанса. Ни проблеска честности. Видно, его атмосфера — не воздух, вода иль огонь: паутина; дышал паутиною; в жилах — не кровь: паутина тянулась осклизлая; весь — пауковный, бескровный: проколется, — смякнет, смалеет, смельчится; лишь тлятля покапает — «кап-кап» — поганою страстностью.

Я привел эти две сцены из первого тома московских романов, чтобы показать читателю трагическое нисхождение искусства Андрея Белого. Произошедшая в нем переоценка всех ценностей так глубока, так оскорбительна и позорна, что уже решительно невозможно считать его апостолом Вл. Соловьева и провозвестником Софии, Премудрости Божией. Те образы людей, ситуации и чувства, что предстали нам в приведенных отрывках, отнюдь не являются чем-то исключительным, если говорить о последних романах. Они-то и придают этим романам их окончательный вид. Оба поздних опуса Белого обретают буквально трагически-фривольный характер потому, что во многом это зашифрованные мемуары, — под весьма прозрачными вымышленными именами Белый в гротескно искаженном виде представил в них известнейших людей добольшевистской России.

Показав нам страшнейшее чудовище, фон Мандро, Белый описывает и другие не столь крупные креатуры того же рода. От описаний этих веет затхлостью и плесенью. Отовсюду глядят полуистлевшие трупы с разорванными ртами, с провалившимися но-

сами. Всюду кошмар, который можно сбросить с себя, только отложив книгу в сторону. Но отложить ее непросто, ибо громадный писательский талант сохранился у Белого до конца. Его искусству дивишься даже там, где оно вызывает отвращение. И оскорбительнее всего то, что Белый не сочиняет страшные сказки, а с большевистских позиций разоблачает — таково его намерение — старую Россию, страну, где он родился. Так, профессор Коробкин говорит Мандро: «...я знаю, что жил в заблуждении, думая... что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия — то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне... мы, — в ледниковом периоде, где еще снятся нам сны о культуре; какая, спрошу я, культура, когда вы являетесь эдаким способом...» То есть профессор считает, что российская история началась лишь в 1917 году. Редкостным цинизмом отличается следующий рассказ большевика Белого, вошедший в его «Воспоминания».[1]

— У Вибустиной было премило; Балк (читай: Блок. — *Ф. С.*) вместо «петиже» предложил всем мистерию...

— Ну?

— <...> Ну, — кололи булавкой Исай Исааковича Розмарина (вероятно, так Белый называет известного литературоведа профессора Айхенвальда. — *Ф. С.*) и кровь его пили, смешавши с бордо; ну, — ходили вокруг него, взявшися за руки.

— Дезинфицировали?

— Что?

— Булавку.

— Конечно... Фи донк!

Если поклонение Святой Софии, покровительнице всех истинно любящих, окончилось сценой, в кото-

[1] Следующий отрывок — из «Москвы под ударом» (гл. 1).

рой описана попытка отца изнасиловать свою собственную дочь, то вольно воспарявшая мистика Белого завершилась гнусным глумлением над Тайной вечерей.

Если бы Белый с самого начала был убежденным марксистом-безбожником, если бы еще в юности захотел «Тело Христово выплюнуть изо рта... даже Богу выщипать бороду» (Сергей Есенин), все было бы понятно. Но атеистом он не был. Все свои письма к Блоку в 1902—1903 годах он заканчивал, поминая имя Христово. В 1903 году он с нетерпением ждал «исполнения времен». В прекрасном, глубоко взволнованном стихотворении того времени есть строки:

Недавно мне тайно сказали,
что скоро вернется Христос
. . . .
Сегодня раздался вдруг зов,
когда я молился, тоскуя,
средь влажных, вечерних лугов:
«Холодною ночью приду я...»

Проходит год, и Белого охватывают страшные сомнения. Он не отрицает Христа, но испытывает ужасное подозрение, что не Господь при дверях, а Лже-Христос. Стихотворение озаглавлено «Не Тот». Размышления об историческом Христе и истолкование Его явления приобретают в раздумьях и надеждах Белого все новые смыслы. Между тем даже революцию, произведенную атеистами-большевиками, Белый осмысливает не материалистически, а с христианской позиции, что совершенно очевидно. У Белого есть поэма, которую можно считать неким соответствием «Двенадцати» Блока. Она озаглавлена «Христос воскрес». В художественном отношении его поэма о Христе решительно не может тягаться с блоковской. Не удалась и форма, похожая на лесенки

стихов у Маяковского. Открывается поэма болезненно реалистическим изображением Распятого.

Какое-то ужасное Оно,
С мотающимися перепутанными волосами,
Угасая
И простирая рваные
Израненные
Длани, —
В девятый час
Хрипло крикнуло из темени
На нас:
— «Или... Сафахвани!»

Далее Белый рисует картины страданий России. Воскресение Христа описано в стиле антропософских учений: «совершается мировая мистерия», «тело Солнечного Человека» стало «отныне и до века — телом земли».

Поэма завершается горестным и в то же время патетическим обращением к России:

Россия,
Страна моя —
Ты — та самая,
Облеченная солнцем Жена
. . . .
Вижу явственно я:
Россия,
Моя, —
Богоносица,
Побеждающая Змия...
. . . .
И что-то в горле
У меня
Сжимается от умиления.

Как и в «Двенадцати» Блока, в поэме Белого есть несколько картин революции.

Я выделил лишь некоторые моменты в трудной борьбе Белого за Христа. Более или менее подробное

изложение всех ее этапов увело бы нас слишком далеко. Но и сказанного, по-моему, достаточно, чтобы прийти в недоумение: как же мог Белый написать сцену, о которой шла речь выше, «тайную вечерю» с адвокатом Исааком Розмарином?

Так же непостижима и его теория о том, что никакой христианской истории у России вообще не было, что субъект русской истории появился только с воцарением большевизма в 1917 году.

Спору нет, развитие, которое претерпел Белый как человек, означало полное крушение его юношеских предчувствий и озарений. Вопрос только в том, верно ли, что искусство Белого и теории, которые он представлял в символизме, настолько изменились, что его уже нельзя по-прежнему считать религиозным символистом. Мне кажется, подобное отлучение Белого от религиозного символизма, создателями которого был он сам вместе с Вяч. Ивановым, по меньшей мере сомнительно. Даже поздние романы Белого несут в себе все те черты, которые, как я показал, существенны для его концепции религиозного символизма. Ведь в романах московского цикла действие развертывается до сотворения мира, когда твердь еще не была отделена от вод и когда еще не была сотворена суша. Мир искусства Андрея Белого в них, как и прежде, замкнут в пределах его одинокого «я». По-прежнему проявляются и главные, неизменные черты его стилистического своеобразия: безбрежность творческой фантазии, которая и привела к тому, что он не смог завершить эти романы, магический вербализм, ставший в московском цикле еще ярче, чем даже в «Преступлении Котика Летаева», великолепные звуковые ряды и неологизмы органично примыкают к более раннему творчеству Белого. Во всяком случае, Белый не превратился в автора натуралистических романов, озабоченного социально-

психологическими проблемами. «Любовный поединок» между Мандро и его дочерью, а также заявление доктора Доннера, что он постарается, чтобы земной шар был проткнут войной, совсем не производят того впечатления, какое знакомо нам по романам XIX века. Конечно, Белый в своем предисловии пишет, что он ставил себе задачу показать умирание старой России и подъем новой, однако его романы отнюдь не напоминают социологические или историософские исследования, точно так же как его острые карикатуры на виднейших людей дореволюционной эпохи не имеют ни малейшего портретного сходства со своими оригиналами. Они потрясающи, они гнусны, они художественно великолепны, но, в сущности, только если понимать их как воспроизведение различных переживаний Андрея Белого и его отношения к гибели мира, захватывающей все большие и большие пространства.

Пограничной станцией, на которой Белый, приверженец Соловьева и почитатель Софии, сойдя с поезда прежней своей жизни, поехал в страну мрака, наполняющего его последние романы, можно, пожалуй, назвать «Это», памятуя о сцене «мать за пианино». Слушая музыку, игру матери, Котик чувствует, как отдельные ноты его поражают, и сразу понимает: «это — то, чего он ждал». Конечно, «это» — детское слово, означающее трансцендентный мир. В заключение возникает вопрос: окончательно ли Белый выпал из трансценденции из-за произошедших в нем перемен и тем самым стал просто идеалистическим символистом, передающим свои субъективные переживания с помощью свободно измышляемых образов? Или, несмотря на те ужасные книги, что написал он в конце жизни, Белый все же остался невольником трансценденции, с одним лишь отличием: чёрт, который, впрочем, также не имеет эмпирической действительности, ему стал ближе, чем Бог?

Его писания вроде бы принуждают вынести такой приговор. Но нельзя забывать, что он был человеком, которому пришлось пройти через бесконечное, пожизненное страдание. А где страдание, там и Бог. Поэтому есть некоторая вероятность, что в свои последние дни или часы Белый мог почувствовать в себе победу Бога, которого искал, и поражение чёрта, который так затруднял это стремление к Богу.

В сборнике «Пепел» есть стихотворение, стоящее в лирике Белого особняком. Оно содержит конкретное пророчество. Во второй строке говорится: «...умер от солнечных стрел». Белый умер в Крыму от солнечного удара. В этом стихотворении он обращается к нам с просьбой — мы ее выполним, а также с жалобой — от нее мы не отмахнемся. Вот это стихотворение:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом:
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

. . . .

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, так больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может,
проснусь —
Вернусь!

АЛЕКСАНДР БЛОК

Всякий, кто не лишен слуха и способен чувствовать поэзию, согласится, что Александр Блок — великий поэт, один из самых значительных лириков России. Конечно, и Соловьев, которому посвящен первый очерк этой книги, описал в стихах решающее событие своей жизни — три свидания с Подругой Вечной, Святой Софией, и о других своих видениях и переживаниях он также поведал в рифмах и ритмах. Но поэтом в подлинном смысле слова Соловьев все-таки не был, ему не хватало чувства и дарования для создания своей собственной формы. Тем не менее не будет ошибкой считать его поэзию началом нового русского символистского движения.

Вячеслава Иванова и Андрея Белого как поэтов с Соловьевым не сравнить. Это мастера лично созданной формы, со своими образами, со своим напевом. В каждом стихотворении — как у Иванова, так и у Белого — чувствуешь неповторимое дыхание, по которому сразу узнаешь его творца. Лирическое дыхание стихотворений Блока в его завораживающих напевах еще глубже, а в ритмической пульсации еще своеобразнее, и объясняется это тем, что для Блока жизнь и поэзия были едины. Отсюда не следует, конечно же, что всю жизнь он только тем и занимался, что читал и писал стихи, что его интересовала только поэзия. Напротив, он горячо интересовался всем: те-

атром, философией — в связи с учением Соловьева и дружбой с Андреем Белым; особенно страстным был его интерес к политике, которая привела его в лагерь социалистов, а затем и коммунистов. Интересно, что и к практической жизни у него было позитивное отношение: он хозяйствовал в своем именьице, что-то мастерил в квартире. Однако всем этим он занимался не как театрал, философ, политик или владелец имения — он всегда оставался поэтом, чем и объясняются его неудачи во всех указанных областях.

В актерском качестве Блок пробовал себя не раз и брался всегда за большие роли. Но о настоящей актерской карьере он не помышлял. В качестве драматурга успеха он не имел, несмотря на все старания. Его мистифицировано-мистический «Балаганчик» — своего рода театр марионеток, с актерами вместо кукол, — добился довольно большого успеха лишь в кругах интеллигенции со свойственными ей художественными интересами. Короткую пьесу играли в один вечер с «Чудом странника Антонио» Метерлинка, и это, конечно, привлекло часть публики. Еще повлияло на успех пьесы то, что поставил ее Мейерхольд, как раз в то время привлекавший к себе интерес театралов. Две другие маленькие драмы «Незнакомка» и «Король на площади», а также философская, исполненная высокой поэзии драма «Роза и Крест» так никогда и не увидели света рампы.

27 апреля 1912 года[1] Блок пишет в дневнике, что Станиславский, когда он читал ему драму в стихах «Роза и Крест», «слушает напряженно, но не воспринимает. <...> Он воспринял все действие как однообразное, серое, терял нить». 29 апреля Блок еще раз возвращается к этому чтению и отмечает с горечью: «Печально все-таки все это. Год писал, жил пьесой;

---

[1] Эта и следующая запись (от 29 апреля) относится к 1913 году.

она правдивая. <...> Но пришел человек чуткий, которому я верю, который создал великое (Чехов в Художественном театре) и *ничего не понял, ничего не „принял“ и не почувствовал.* Опять, значит, писать „под спудом“».

Особенно трудно для понимания учение Блока о символизме, которое он представлял в поэзии и иногда в очерках; ни в одном из крупных сочинений Блок не попытался дать ему достаточно точного определения. В этом смысле нельзя сравнить Блока с Андреем Белым, который, как было показано, в истории и методологии философии чувствовал себя как дома и в особенности кантианство знал настолько хорошо, что одно из его ответвлений положил в основу своей концепции символизма.

После окончания гимназии Блок поступил на юридический факультет — как сам он пишет, выбрав его «как самый легкий».[1] Вскоре он перевелся на историко-филологический факультет и изучал историю литературы у не слишком известного профессора, которому и сдал государственный экзамен. В своих воспоминаниях Блок признается, что университет не сыграл в его жизни особенно важной роли. Университет дал ему «некоторую умственную дисциплину и известные навыки». Само собой разумеется, что университет, этот питомник отвлеченной мысли, не оказал влияния на Блока — он ведь был поэтом и как таковой обладал своим собственным методом мышления, собственным стилем мышления, благодаря чему и сумел выразить вещи глубокие и неповторимые.

Чтобы понять, в чем же состоит своеобразие мышления Блока и не ошибиться при этом относительно его духа, нужно постараться не спроецировать на высказывания, отражающие его миросозерца-

---

[1] Письмо к отцу от 29 сентября 1901.

ние, какую-либо строгую терминологию — таковой у него никогда не было. Слова у него никогда не бывают понятиями, хотя общепринятые понятия он использует. Они потому не являются понятиями, что всякий раз приобретают новый смысл, в зависимости от того, с кем Блок говорит, в какой связи их употребляет, ведет ли он полемику или заклинает.

Эта раздвоенность, пронизывающая все существо блоковского творчества (скачущие, во многом противоречащие друг другу высказывания, с одной стороны, и стоящая за ними цельная личность поэта — с другой), представляет большую трудность для исследователей, поскольку перед ними открываются две возможности. Можно построить все исследование творчества Блока на его теоретических высказываниях, постаравшись привести их к общему знаменателю, а можно поставить в центр исследования личность поэта, не стремясь примирить между собой его противоречия. Они останутся просто как характерные черты его психологии. Первым путем прежде всего шли советские исследования; они не оставляют желать лучшего в том, что касается тончайшей изученности творчества и жизни Блока, однако теоретически значимые высказывания, которые у Блока находишь повсюду, авторы этих работ соотносят не с его личностью, а с якобы с самого начала свойственным ему марксистско-ленинским мировоззрением, которое, дескать, всегда составляло его подлинную сущность и лишь периодически подавлялось чуждой идеологией.

Конечно, советские исследователи правы, когда они, основываясь на дневниках Блока за 1911—1913 годы, отмечают, что его интерес к политике существенно возрос после неудач революции в 1904 году. Если в юношеском дневнике за 1902 год он пишет: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в

религию»,[1] то спустя десять лет он отрицает чистое искусство уже не во имя религиозного, а во имя политического мировоззрения: «Лучше вся жестокость цивилизации, все „безбожие“ „экономической“ культуры, чем ужас призраков... Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете».[2] В том же дневнике и в то же время он поддерживает позицию Максима Горького и социал-демократической газеты «Звезда»: «После эстетизмов, футуризмов, аполлинизмов, библиофилов — запахло настоящим!»[3] В связи с этим требованием настоящего он фактически отрекается от символизма. Более того, он говорит о символизме как о «несуществующей школе»[4] и пишет: «...я... один отвечаю за себя».

Если бы духовная позиция Блока в дневниках 1911—1913 годов была всецело настроена на такой тон, можно было бы говорить, что Блок «зарыл в себе марксиста», но ведь ничего подобного нет. В записи, сделанной в декабре, мы читаем слова, звучащие отнюдь не в духе Максима Горького и однозначно опровергающие мнение советского исследователя Вл. Орлова, попытавшегося представить Блока коммунистом. «Но насколько обо всем, что дохристианское, — пишет Блок, — можно говорить потому, что это наше, здешнее, сейчас, настолько о христовом, если что и ведаешь, лучше молчать (*не* как (Мережковский), чтобы не вышло „беснования“... <...> Не знаем ни дня, ни часа, в он же грядет Сын человеческий судить живых и мертвых».[5]

В другом месте Блок размышляет о своей и общей человеческой жизни: «Лучшие идеи, от недостатка

---

[1] 2 апреля 1902.
[2] 18 марта 1912.
[3] 4 марта 1912.
[4] 17 апреля 1912.
[5] 3 декабря 1911.

связи и последовательности, как бесплотные призраки, цепенеют в нашем мозгу. <...> Человек... лишается всякой уверенности, всякой твердости... и он заблуждается в мире. Такие потерявшиеся существа встречаются во всех странах; но у нас это черта общая...»[1] Заканчивается эта запись словами: «Господи благослови, Господи благослови, Господи, благослови и сохрани».

Этими же словами — «Господи, благослови» — 2 января открывается дневник за 1912 год. Помимо таких записей, где проблемы религии обсуждаются в связи с различными существенными вопросами, в дневнике встречаются и отдельные заметки, связанные только с обычаем: «...*по старой памяти* перекрестясь на... церковь»;[2] «Лампадка у образа горит — моя совесть»;[3] «Вечером напали страхи. Ночью проснулся, пишу, — слава Богу, тихо, умиротворяюсь, помолюсь. Мама говорит, что уже постоянно молится громко и что нет никакого спасения, кроме молитвы»;[4] «...Если бы уметь помолиться о форме».[5]

Та же двойственность культурно-политической позиции, что явственна в дневниках за 1911—1913 годы, обнаруживается и в записях и публикациях еще 1904—1906 годов. В конце октября 1904 года вышли в свет «Стихи о Прекрасной Даме». Это — «темного Хаоса светлая дочь»,[6] Святая София «Трех свиданий» Соловьева. В это время Блок сильно взволнован политическими событиями. Разгорается зарево занимающейся революции: в трагическое воскресенье 9 января 1905 года депутация рабочих, воз-

[1] 27 ноября 1911.

[2] 14 ноября 1911.

[3] 27 декабря 1911.

[4] 30 октября 1911.

[5] 25 октября 1911.

[6] Из стихотворения Вл. Соловьева «На Сайме зимой» (1894).

главляемая священником и несшая хоругви, была встречена, по приказу правительства, ружейными залпами. Блок пребывал в сильнейшем волнении. Живя в фабричном районе и непосредственно наблюдая тогдашние события, а также видя настроения рабочих, он был возмущен, революция его восхищала. Это восхищение было столь велико, что 17 октября, в день учреждения Думы, он шагал с красным знаменем во главе процессии. Но даже в этом революционном настроении он, как пишет его биограф Бекетова, сестра его матери, «чуждался общественности и политики». И это — решающе важные слова, они означают по меньшей мере отказ участвовать в реально происходящих событиях и как-либо на них влиять.

10 октября 1905 года датировано стихотворение Блока, озаглавленное «Митинг». Очень странное стихотворение и многое говорящее об отношении Блока к революции. Оно начинается описанием агитатора, выступающего перед толпой, заканчивается же глорификацией оратора, убитого кем-то из толпы. Агитатор «говорил умно и резко», но его «тусклые зрачки» «метали прямо и без блеска слепые огоньки». Его движения «были верны», но о словах сказано — «запыленные» слова, когда он «цепями тягостной свободы уверенно гремел».

Те, что слушают, не могут уразуметь ни цифр, ни имен, и среди этих слушателей, стоящих внизу, «знаком долга и печали никто не заклеймен». Описание «революционера» осталось бы совершенно непонятным, если бы в последней, относящейся к нему строфе не было слов о тишине, «внезапно вставшей», в которой «был светел круг лица» убитого. И еще: «Был тихий ангел пролетавший, и радость — без конца». Только по ту сторону стрелков, за черной пастью ружейных дул, веет ночным дыханием свободы.

О чем это стихотворение? О чем оно свидетельствует? Именно о том, что сказано биографом Блока,

его теткой Бекетовой, о его настроении в дни надвигавшейся революции 1905 года: «Он следил за ходом революции, за настроением рабочих, но политика и партии по-прежнему были ему чужды». Верность такой характеристики подтверждает, между прочим, и сам Блок: «Отношение мое к „освободительному движению“ выражалось, увы, почти исключительно в либеральных разговорах и одно время даже в сочувствии к социал-демократам. Теперь отхожу все больше, впитав в себя все, что могу (из «общественности»), отбросив то, чего душа не принимает. <...> Никогда я не стану ни революционером, ни „строителем жизни“, и не потому, чтобы не видел в том смысла, а просто по природе, качеству и *теме* душевных переживаний».[1] Этому отношению к большой политической жизни Блок, строго говоря, остался верен до конца. Оно ведь звучит и в «Двенадцати». Разумеется, чувство Блока к революции и его представление о ней не имеют ничего общего с Лениным, но, возможно, имеют некоторое отношение к Бакунину, чей тезис «Страсть к разрушению есть вместе и творческая страсть» в первые дни Октября не раз звучал в душе Блока. Правда, разрушение Блок называл музыкой: «на всех иных путях гибель».[2] «Ничего кроме музыки не спасет».[3] Впервые эта тема — ее можно назвать апологией катастрофы — прозвучала у Блока в связи с гибелью «Титаника». Узнав о ней, он записал в дневнике: «Гибель „Titanic’a“, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)...»[4]

Думаю, после всего сказанного вряд ли можно сомневаться в том, что Блок был обречен на заблужде-

---

[1] Письмо отцу от 30 декабря 1905.

[2] Дневник. 20 февраля 1918.

[3] Записная книжка. 4 марта 1918.

[4] 5 апреля 1912.

ние и неудачу и в качестве общественника, и в своем качестве теоретика религиозного символизма, представителем которого в творчестве он оставался до конца, а равно и в качестве любителя театра. Во всех трех сферах причина этого заблуждения — блоковское прирожденное и универсальное бытие поэта.

Проблему Блока — публициста и общественника мы в дальнейшем рассмотрим подробнее. А пока нужно сказать несколько слов о неудаче Блока — владельца имения, что как симптом весьма существенно. Приехав с женой в Шахматово, Блок начал работать в саду, ему помогала только жена. Первым делом они соорудили дерновый диван. Затем с большим вкусом и заботой были посажены разные деревья и цветы. По свидетельствам очевидцев, Блок работал неутомимо и умело. Бекетова пишет, что он походил на сказочного златокудрого царевича, а его жена — на царевну, когда сидела на солнце и сушила золотистые волосы, покрывающие ее ковром почти до земли. После своего первого лета в Шахматове молодые Блоки уехали за границу. Хозяйничать взялись мать с сестрой, г-жой Бекетовой. Дела неуклонно ухудшались, имение обходилось слишком дорого. Было решено нанять латыша управляющего, который в скором времени поправил дела, так что имение стало приносить доход. Увы, по причине своего успеха управляющий превратился в деспота, не терпящего замечаний. Латыша уволили, земли отдали в аренду. Вернувшиеся из-за границы Блоки были довольны новым порядком: теперь можно наслаждаться поэтичной музыкой сельской жизни, не занимаясь трудными экономическими проблемами. Однако за эту огражденную от действительности музыку пришлось очень дорого заплатить. Арендатор продал скот, имение разорил. Молодые Блоки отнеслись к этому легко, да, скорей всего, они ничего и не заметили. Это неудивительно. Если вспомнить описания

барских усадеб в русских романах, нетрудно убедиться, что обветшалые дома, заросшие пруды и заброшенные сады совершенно неотъемлемы от поэзии старинных дворянских гнезд.

Родители и предки Блока

Чтобы понять отношение Блока к революции, восхищение, сочетавшееся с отсутствием интереса к общественности и политическим партиям, нам нужно познакомиться с миром, в котором он родился и вырос.

Фамилия «Блок» свидетельствует, что великий поэт вел свое происхождение по отцовской линии от немцев. Его дед — потомок лейб-медика императрицы Елизаветы Петровны, мекленбургский дворянин, окончивший в Германии университет и в 1755 году эмигрировавший в Россию. И прадед и дед Блока занимали высокие должности на императорской службе, получали награды и нажили богатое состояние, которое, впрочем, к тому времени, когда родился отец Блока, уже изрядно уменьшилось.

Отец, оба его брата и сестра душой и сердцем были преданы музыке, можно сказать, зачарованы ею. Все играли на различных инструментах: отец и его сестра — на фортепиано, братья — на струнных: скрипке и виолончели.

Хорошо известно, что всякий человек своим внешним обликом и внутренними качествами в определенной мере обязан наследственности. Однако соотношение между свойствами унаследованными и свойствами, самостоятельно выработанными человеком, бывает различным. Есть люди, которых мы воспринимаем как первозданные, вновь сотворенные личности, есть и другие, в ком как бы собраны несколько варьированные свойства родителей и пред-

ков. Блок был, конечно же, именно новым творением, и в то же время в его личности ясно различаешь необычайно ярко выраженные качества его родителей и предков.

Отец Блока был профессором Варшавского университета по кафедре государственного права. Небезызвестный ученый, он был человеком с широкими художественными интересами и хорошим художественным вкусом. Научная карьера не мешала ему основательно заниматься изящной литературой, в первую очередь Гёте, Шекспиром и Флобером. Он придавал большое значение языковой форме своих научных сочинений и в том, что касалось стиля, считал своим образцом Флобера.

В «Автобиографии» Блок пишет об отце: «...в этом искании сжатых форм (профессор Блок трудился над классификацией наук. — *Ф. С.*) было что-то судорожное и страшное, как во всем душевном и физическом облике его». Слегка идеализированный портрет отца, которого в детстве и юности Блок знал мало, но с которым чувствовал свою близость «кровно», воссоздан в поэме «Возмездие».

Несмотря на свое происхождение из немцев, а возможно, желая свести это влияние до минимума, профессор права Блок держался сугубо славянофильских воззрений. Ему, как впоследствии и его сыну, Запад представлялся «изолгавшимся капиталистическим миром», которому он предпочитал варварскую крестьянскую Русь. Эту тему профессор Блок рассмотрел в своей книге «Политическая литература в России и о России» (1884). В его научном труде явственно чувствуется ненависть дворянина, человека консервативного, к поднимающейся буржуазии, спешащей на смену уже угасшему миру аристократии. Александр Блок унаследовал отцовскую ненависть, лишь точка зрения — у отца она была правой — сместилась влево.

Гораздо более важным, чем это сходство, было влияние, которое отец оказал на сына как вдохновенный музыкант-пианист. Музыка значила для чудака профессора много больше, чем наука, больше, чем любовь, больше, чем жизнь, ибо подлинной жизнью он жил, пишут знавшие его, только когда играл. Его друзья, оставившие воспоминания, упоминают о «стихийной демонической страсти», «невыразимом словами бурном полете» — такой была его игра в поздние вечерние часы. Игра свободная, мощная и без малейшего налета дилетантизма. Она отличалась профессиональной исполнительской точностью. В уже упомянутой мною поэме «Возмездие», написанной великолепными, пушкинскими ямбами, Александр Блок с тонким проникновением в дух той эпохи и мятежным лиризмом воссоздал образ своего отца за роялем, сравнив его с Фаустом и Гарпагоном. Лишь музыка одна будила его «отяжелевшую мечту». Лишь она заставляла смолкнуть в его душе «брюзжащие речи», превращала хлам в красоту:

Прямились сгорбленные плечи,
С нежданной силой пел рояль,
Будя неслыханные звуки:
Проклятия страстей и скуки,
Стыд, горе, светлую печаль...

Эта одержимость музыкой была унаследована сыном, и в сознании Александра Блока она — очевидно, в годы приближения революции — слилась с увлечением философией музыки Шопенгауэра и со знаменитым сочинением Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Музыка означала для Блока нечто гораздо большее, чем одно из искусств, или часть культуры. Музыка для него — категория не только эстетическая, но и онтическая.

Вполне в духе Блока различение двух несхожих понятий: с одной стороны, музыка — это ритмически

пульсирующий, предваряющий жизнь культуры, несущий в себе всю жизнь поток, который своими волнами определяет весь ход истории, со всеми ее эпохами. С другой стороны, музыка является видом искусства, и как таковая она есть высшее из всех искусств, ибо стоит ближе всех к мистике как метафизическому первофеномену.

Лишь уяснив себе эти взаимосвязи, можно понять высказывания Блока, которые мы находим в одной из его важнейших статей — «Крушение гуманизма»: «Всякое движение рождается из духа музыки»; «Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием».[1]

Думаю, сказанное выше о профессоре Блоке дает нам основание в некоторой степени считать роковым наследием и ненависть Блока к буржуазно-капиталистическому миру, и его приятие революции как пророческой музыки. Остается объяснить отсутствие у поэта интереса к деятельности революционных партий и к политике.

Подтверждения этой странной позиции мы находим прежде всего в дневнике за 1918 год. Вспоминая студенческие волнения 1899 года, Блок пишет: «В это время происходило „политическое"... Я был ему вполне чужд, что выразилось... в той нудности, с которой я слушал эти разговоры...» На просьбу отца рассказать подробно о студенческих волнениях он отвечает, что его настроение было «так отвлеченно и противно всяким страстям толпы», что он едва ли может «сообщить... что-нибудь незнакомое».[2] Мало того, в одном письме 1902 года[3] он называет кресть-

---

[1] Вторая цитата, соединенная Ф. Степуном с первой, — из «Юбилейного приветствия М. Горькому. 30 марта 1919 г.».

[2] Письмо от 2 мая 1901.

[3] Письмо Н. А. Малько от 5 августа 1902.

янские восстания «ужасными бунтами», пишет, что «опасаться можно очень многого» и что «причина <бунтов> — какой-то революционный кружок».

Симпатии Блока к революционному движению возникли и затем все более возрастали не потому, что он, согласно утверждениям советских исследователей, принялся мыслить и чувствовать как марксист, а потому, что начиная с 1905 года все громче звучала трагическая музыка поднимавшейся революции. Но пробудить у Блока какие-либо симпатии к активной политике партий она не могла, он и позднее оставался аполитичным и далеким от партий. Думаю, что эту особенность легко объяснить духом, царившим в доме, в котором он вырос. Это был дом его деда по материнской линии, сюда, решив разойтись с мужем, А. А. Блок приехала с новорожденным сыном и здесь осталась навсегда. В доме еще витала память о прадеде Блока, ботанике, ректоре Петербургского университета.[1] Это был настоящий грансеньор и богатый землевладелец, женатый на урожденной Якушкиной, племяннице известного декабриста, участника восстания против Николая I. Дед Блока, Бекетов, сторонник реформ Александра II, страстно отстаивал права женщин на высшее образование. Три его брата получили высшее образование, все трое тем или иным образом участвовали в общественной жизни. Однако их гуманистический либерализм решительно не имел политической составляющей, о чем Блок не без иронии повествует в «Автобиографии». «Встречая знакомого мужика, дед мой брал его за плечо и начинал свою речь словами: „Eh bien, mon petit...“ <...> Однажды дед мой, видя, что мужик несет из лесу на плече березку, сказал ему: „Ты устал, дай я тебе помогу“. При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельст-

[1] Ректор, как известно, дед, Андрей Николаевич Бекетов; см. «Автобиографию».

во, что березка срублена в нашем лесу». Это отношение идеалиста-профессора к народу передалось Александру Блоку прежде всего благодаря матери, которую с ее отцом связывали теплые дружеские отношения. Чтобы верно оценить силу этого влияния, нужно знать также, что женой профессора Бекетова была дочь талантливого и энергичного исследователя Средней Азии Карелина. Эта выдающаяся женщина также принадлежала к просветительски мыслящей, активной русской интеллигенции. Прекрасно образованная, наделенная незаурядным литературным даром, она читала и писала на французском, английском и немецком языках. У нее был прирожденный талант переводчицы, и всю жизнь она работала над переводами произведений выдающихся западноевропейских писателей. Ее мастерство и трудолюбие были столь велики, что, «служа народу», она отдавала издательствам до 200 листов в год. Она была лично знакома с Гоголем, Толстым и Достоевским. «Характер на редкость отчетливый соединялся в ней с мыслью ясной, как летние деревенские утра... ...И во всем этом — какое-то невозвратное здоровье и веселье, ушедшее с нею из нашей семьи».

Таковы непосредственное окружение и соответствующий ему культурный слой, в котором Блок вырос и сформировался. Пусть он восхищался Горьким и хвалил его. Пусть превозносил Ленина — гениального оркестровщика нарастающей музыки российской истории. Внутренне он не имел ничего общего ни с первым, ни вторым. И непонятно, почему даже такой хороший знаток жизни и творчества Блока, как советский ученый Вл. Орлов, не оставшийся глухим к своеобразию и тонким оттенкам мистической поэзии Блока, додумался до грубого и бессмысленного утверждения, а именно, что личная трагедия Блока будто бы заключалась в том, что он не пошел по пути Горького.

В российских исследованиях по истории революции не раз высказывалось мнение — и особенно энергично мной, — что ее корни нужно искать в первую очередь не в экономическом положении и не в классовом сознании пролетариата, а в «кающейся совести» дворянской молодежи, которая, вернувшись из военного похода 1812 года, не могла мириться с тем, что крестьянство, сыгравшее решающую роль в победе над Францией, оставалось в рабской крепостной зависимости. К отмене крепостного права стремились отнюдь не только «униженные и оскорбленные», за нее ратовали и дети дворян, крупных землевладельцев. Достаточно назвать имена Бакунина и князя Кропоткина. Влияние дворянства проникало даже в ряды партии большевиков. С точки зрения типологии Александр Блок по свойственному ему образу мыслей относился к социологической категории «кающихся дворян». Он ведь никогда не превозносил пролетариат как субъект революции, а всегда говорил только о русском народе.

Видение и реальность Святой Софии в жизни и поэзии Александра Блока

Мысль и поэзию новой духовной эпохи в России рубежа веков пронизывают три важнейшие темы: это религия, революция и любовь, живущая в религии и призванная революционизировать жизнь. В «Трех свиданиях» Владимира Соловьева небесная покровительница этой любви получила имя Святой Софии. Изложение блоковского восприятия Святой Софии, которую он зовет также Подругой Вечной, сталкивается с почти непреодолимыми трудностями. С чисто исследовательской точки зрения они состоят в том, что самые глубокие и точные высказывания о сущности Святой Софии содержит в себе интимно-довери-

тельная переписка Блока с Белым, но их письма едва ли могут быть освоены нами полностью, так как они связаны с сильнейшим увлечением Белого женой Блока.

Помимо этого препятствия нужно учесть, что мистик Блок, бывший в то же время скептиком, — полярная противоположность, нередкая в человеческой душе, — позитивно относился к своему скептицизму и подвержен ему бывал часто. В те времена, когда он не находил в себе сил и мужества, чтобы поверить в трансцендентную реальность своих видений, когда чувствовал искушение истолковать их как смутные мечтания, он нападал на модных снобов, мистификаторов декадентов, не отделяя от них себя самого, например в «Балаганчике». Андрей Белый, по личным мотивам, усмотрел в этой пьесе отречение Блока от соловьевства и резко осудил измену Блока их прежней общей вере. Здесь Белому вторит и советское литературоведение, ведь оно заинтересовано доказать, что Блок очень рано и радикально освободился от «мистических фантазий Соловьева», которые, разумеется, «не имели ничего общего с серьезной философией».

О непрерывном споре мистицизма и скептицизма в своей душе Блок сообщает чрезвычайно важные соображения в письме к Андрею Белому от 18 июня 1903 года.

Белый, со свойственной ему рационалистической дотошностью, поставил перед Блоком, тогда еще не зная его лично, но чувствуя к нему дружеское расположение, целый ряд вопросов, касавшихся в основном «Ее», то есть Святой Софии, Подруги Вечной: «Является ли Она для Вас Душой Мира, или определенной личностью? <...> Чувствуете ли Вы приближение ее ко всем, или к отдельным лицам? <...> Как Вы связываете *настроение о ней* с религиозно-догматическим учением православной церкви? <...> Какое

отношение она занимает по-Вашему к Божией Матери, ко Христу, к вопросу о Конце Мира?»[1]

Долгий перечень вопросов сопровождается оговоркой — что он, Белый, своего мистического друга призывает спуститься «с вершин в низину» логики; по его убеждению, это необходимо, ибо «важно, чтобы логически мы шли тем же путем, каким шли интуитивно». Без «логического высвечивания всего *о Ней*» невозможно построить Ее культ. В конце Белый задает решающе важный вопрос: «Что Вы знаете о Ней и Кто Она по-Вашему?»

На вопросы Белого Блок ответил пространным письмом. Для него, как он упоминает сразу же в начале письма, невозможно отвечать на заданные вопросы под «логическим углом зрения». Он хочет ответить на них «как на психологические, „подумав“, а не „придумав“».[2]

Блок признается, что «прежде *думал* о Ней чаще, чем теперь. Теперь все меньше и все безрезультатнее». У него «два преобладающие настроения... — мистическое и скептическое... первое „просит“ „не отравлять его мыслью“... а второе... обязывает мысль к молчанию...» Отсюда Блок заключает, что отвлеченно-познавательно «*мыслить*... (о Ней)» не дает возможности постичь или хотя бы почувствовать Ее сущность.

Защита своей в конечном счете мистической позиции сочетается у Блока с утверждением скептицизма. Постоянный спутник мистики, скептицизм лежит камнем на дороге культуры, и те, кто не пророки, не могут его миновать. Поэтому *непророкам* приходится разбавить вино мистицизма водой скептицизма. Вероятно, лишь в будущем появится возможность постичь Ее также и путем умственным. Но пока мис-

---

[1] Белый — Блоку. 10 июня 1903.

[2] Блок — Белому. 18 июня 1903.

тический разум еще пребывает в становлении, поэтому, по крайней мере для коллективного сознания народа и общества, Подруга Вечная недоступна. «Я думаю, что приближается Она ко всем лишь в потенции, а к отд<ельной> личности уже в действительности». Но кто — Она? Блок чаще всего чувствует Ее как веянье, так он отвечает на труднейший вопрос Белого. «Думаю, что можно Ее увидать, но *не* воплощенную в лице, и само лицо не может знать, присутствует Она в нем или нет. Только минутно (в порыве) можно увидать как бы Тень Ее в другом лице (и неодушевленном)... потому что мир для мистика... *ближе*, чем народ... общество. <...> Здесь, именно, очередной вопрос об Ее отношеньи к Христу... Христос всегда *добрый*; Она — не добра, не зла: „Свет Немеркнущей Новой богини“[1] есть не добрый и не злой, а более». То есть он по ту сторону. С этим объяснением связано принципиально важное признание Блока: Она ему ближе, чем Христос.

В конце письма Блок возвращается к скептицизму. По его мнению, это своего рода почетный страж перед вратами мистики. Он охраняет мистику от декадентских мечтаний и, говоря языком православной церкви, обязывает ее к святой трезвости. Он лежит в основе мистицизма, построенного не на песке, пишет Блок, и только он составляет тот «страх», который, как сказано в Первом послании Иоанна, «изгоняет совершенная любовь».

Мне кажется, эта апология скептицизма как своего рода гигиены мистики должна любого исследователя убедить в том, что Блок не был ни туманным романтиком, ни тем паче неверующим мистиком.

Подлинную, но никогда не находившую себе покоя убежденность в реальности существования

---

[1] Образ из стихотворения Вл. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» («Черти морские меня полюбили...») (1898).

трансцендентного мира и вещую веру в Святую Софию — ангела-хранителя Мировой Души и покровительницу всех истинно любящих — Блок, двадцатилетний, обрел в кругу «пробудившихся к видению аргонавтов». В этом кружке, собиравшемся у брата Владимира Соловьева, а после смерти философа — в Обществе памяти Соловьева, усердно занимались философией и изучением писаний различных мистиков, но никто, и прежде всего Блок, не мог бы дать «аргонавтам» то, что они восприняли от Соловьева. Для них была важна не его философия, а «Три свидания», поэма, написанная незадолго до смерти, то есть в то время, когда он «знал про себя положенные ему сроки»: «...близость конца, но не гибели, успения, но не смерти», трезвый рассказ о явлениях Софии. Эту мысль Блок проникновеннее всего высказал в своей речи, посвященной 10-й годовщине со дня смерти великого философа: «Если мы прочтем внимательно поэму Вл. Соловьева „Три свидания", откинув шутливый тон и намеренную небрежность формы, вызванные условиями века... мы встанем лицом к лицу с непреложным свидетельством. <...> ...„Я, Владимир Соловьев, уроженец Москвы, призывал Тебя и видел Тебя трижды: в Москве в 1862 году, за воскресной обедней, будучи девятилетним мальчиком; в Лондоне, в Британском музее, осенью 1875 года, будучи магистром философии и доцентом Московского университета; в пустыне близ Каира, в начале 1876 года"».[1]

Речь памяти Соловьева Блок произнес 5 декабря 1911 года, а спустя три месяца записал в дневнике: «...страшнее мистики нет ничего на свете».[2] Не служит ли это неопровержимым доказательством того, что приговор, вынесенный в дневнике, подразумева-

[1] Из статьи «Рыцарь-монах» (1910).
[2] 18 марта 1912.

ет не мистику, а болтовню и позерство мистифицирующих декадентов, чей голос поэт в мрачные, скептические часы слышал, как ему казалось, и в себе самом.

Глубокая вера Блока в неоспоримую реальность явлений Софии Соловьеву удивительна постольку, поскольку Блок не знал философа лично и видел его только раз в жизни, на похоронах одной родственницы. «Одно воспоминание для меня неизгладимо», — этими словами открывается его речь памяти философа. Встреча эта повлияла на всю его дальнейшую жизнь. «...В бесцветный петербургский день, я провожал гроб умершей. Передо мной шел большого роста худой человек в старенькой шубе, с непокрытой головой. ...На буром воротнике шубы лежали длинные серо-стальные пряди волос. Фигура казалась силуэтом, до того она была жутко непохожа на окружающее. <...> Через несколько минут я поднял глаза: человека уже не было; он исчез как-то незаметно...»[1]

В очерке об Андрее Белом я уже упоминал, ссылаясь на Вл. Ходасевича, что символизм не был чисто философским и эстетико-теоретическим движением, но представлял собою, кроме того, своеобразное «наставление» для обретения пусть не блаженной, но все же истинной и высокой жизни. Поэтому было бы, конечно, неверно не рассказать здесь о значительнейшей борьбе за осуществление в земной жизни софийской любви: Блок боролся за нее более страстно, нежели кто другой из символистов. И тут мне трудно удержаться от предположения, что реальная встреча Блока с Соловьевым, идеализированным, а стало быть, возвышенным до трансцендентного, окончательно убедила Блока в реальности существования Софии. Лишь с этой точки зрения мы можем понять,

[1] Из статьи «Рыцарь-монах».

почему он с таким неотступным упорством боролся за любовь Любови Дмитриевны — той, в ком видел предназначенное себе воплощение Вечной Женственности.

Для понимания символизма и верного суждения об апостолах Св. Софии необходимо задаться вопросом: было ли пережитое Блоком свиданием с тем же, с чем, по его мнению, встретился Соловьев, или же Блоку явилась лишь «романтическая юношеская мечта», которую он поэтически претворил, наполнив философией Соловьева?

Понятно, что теоретическое решение этого вопроса совершенно невозможно. Ответить на него положительно может лишь тот, кто, читая блоковские стихи, и прежде всего «Стихи о Прекрасной Даме», интуитивно постигает, что и у Блока, и у Соловьева говорится как раз о том, что в них самих остается несказáнным и молчаливым, что именно эта немота и развязала Блоку язык. Я полностью отдаю себе отчет в том, что наше время, которое во многом лишилось метафизического содержания, которое все больше преуспевает в демифологизации христианства и заменяет исповедальни кабинетами психоаналитиков, а в истории видит не обмен деяниями между Богом и человеком, но лишь частую сеть социологических переплетений и не понимает, что за рационализм вновь и вновь приходится расплачиваться внезапными восстаниями утопического безумия, — что наше время категорически не приемлет веру в Софию. Но именно потому, что таково мое отношение к нынешнему времени, я считаю себя обязанным рассказать о трагическом восприятии жизни Александром Блоком. Расскажу максимально сжато, но вместе с тем и как можно более точно держась документов. Быть может, тех немногих, кто еще не подпал окончательно под влияние негативных сторон нашего времени, этот рассказ убедит в том, что в не-

земном мире и правда обитает ангел-хранитель эротической любви.

Уже в ранней юности жизненные пути Александра Блока и Любови Менделеевой устремились навстречу друг другу. И он и она родились в служебных квартирах Петербургского университета. Одна няня водила гулять крепкого и розовощекого мальчика, другая вела за ручку такую же розовую девочку в нарядной шубке. Ему было четыре года, ей три. Летние каникулы они проводили в родительских имениях, расположенных по соседству. Первая встреча, определившая их судьбу, произошла в поместье профессора Менделеева, это было вскоре после окончания Блоком гимназии. Александру исполнилось восемнадцать лет, Любови, неописуемой красавице, семнадцать. «Оба сразу произвели друг на друга глубокое впечатление», — пишет М. Бекетова. У Менделеевых много играли в любительском театре, Блок страстно увлекался театром, Любовь мечтала о карьере драматической актрисы. В это время, когда любовь еще была игрой, Блок начинает слагать свои «Стихи о Прекрасной Даме», снискавшие впоследствии столь великую славу. В 1918 году он пишет в дневнике: «25 января...[1] к вечеру в совершенно *особом* состоянии. В конце января и начале февраля (еще — синие снега около полковой церкви, — тоже к вечеру) явно является Она...» После этих свиданий с Подругой Вечной начинаются свидания с Любовью Дмитриевной, теперь они исполнены нового значения и предстают в новом свете. Весной начались поездки на Острова, и на закате ему стала «явно являться» Она.

В начале лета Блок читает современную поэзию, и в своем взволнованном сердце присоединяет эти стихи к общей мелодии своего «мистического лета». Из краткого и как всегда выдержанного в холодноватом

---

[1] Имеется в виду 1901 год.

тоне письма к отцу в мае 1901 года, а также из дневниковых записей того времени мы узнаем, что Блок серьезно работает над собой, «покидая чрезмерную сказочность... недавнего мистицизма»,[1] чтобы «тайным ведением» преодолеть непреклонную суровость Любови. Это удается, время от времени она проявляет к нему «род внимания», он полагает: «Вероятно, это было потому, что я сильно светился».[2] Его это не удивляет, все очень просто: в нем стал свет, вот он и светится. Многое он познает и из снов. Всецело захваченный темой Вечной Женственности, в 1902 году он записывает некоторые мысли о символизме: «Стихи — это молитва. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, — в том кроется его настоящий Бог. <...> А если так: есть Бог... — не в одном небе бездонном, а и в „весенней неге" и в „женской любви"».[3] Мысли эти отнюдь не новы и не оригинальны. Но будучи связанными с личностью Блока и его творчеством, они приобретают значение, которое обычно у них отсутствует, потому что у Блока есть особый дар: любые, давно опустившиеся до банальностей истины он воскрешает в их первозданной небанальной сущности. (Можно написать интересное исследование, например, о том, как в его стихах употребляется слово «синий», какие оно излучает смыслы.) Это же можно сказать и о приведенной выше цитате. Последние строки в этой записи звучат совсем по-другому: «Весна январская — больше чаянье и чуянье весны, чем сама весна — затрепетала и открыла то, что неясно и не сильно еще носилось над душой и мыслью. <...> И все ждал видения, ждал осени. А не было еще...»; «...крещусь мысленно и

---

[1] Письмо к отцу от 5 августа 1902.

[2] Дневник. 30 августа 1918.

[3] Дневник. Декабрь 1901—январь 1902.

призываю ту великую женственную тень, которая прошла передо мной „с величием царицы"...»[1]

С тем же «величием царицы» Любовь Дмитриевна при встрече проходила мимо него. Но несмотря на это, в нем крепло чувство, что она назначена ему как воплощение Вечной Женственности. 29 января Любовь Дмитриевна решительно отвергла Блока, заявив, что ей неудобно, если их увидят вместе. Вечером того же дня он просил ее «принять его письменное покаяние за то, что посягнул... на божество некоего своего Сверхбытия», и в том же письме писал: «Моя жизнь, т. е. способность жить, немыслима без Исходящего от Вас ко мне некоторого непознанного, а только еще смутно ощущаемого мной Духа». Она не ответила. Он пишет новое письмо, звучащее как заклинание: «...если молчание ничем не нарушится, наступит последний акт. И одна часть Вашего Света вернется к Вам, ибо покинет оболочку, которой больше нет места живой, а только — мертвой. Жду. Вы — спасенье и последнее утверждение. Дальше — все отрицаемая гибель. Вы — Любовь».

Надежда на счастье с Любовью Дмитриевной постепенно угасает. У Блока зреет решение добровольно уйти из жизни. Первые мысли о самоубийстве появляются в дневнике в марте 1902 года. Блок делится ими с Зинаидой Гиппиус, старавшейся укрепить в поэте волю к жизни. Блок пишет, что хочет уйти из жизни не от усталости и отчаяния, а потому что тяжесть любви к Ней, Подруге Вечной, становится непосильной для него. Это решение — не слабость, а выражение «*силы*, энергии потенциальной, желающей перейти в кинетический восторг»[2] и самоуничтожение.

---

[1] Цитата из стихотворения Я. Полонского «Тень ангела прошла с величием царицы...»

[2] Дневник. 14 августа 1902.

В том, как Блок говорит о своих мрачных планах и связывает их с теориями апологета самоубийства Кириллова, внятно слышится, что образ смерти уже давно стал ему знакомым и близким. Об этом свидетельствует еще одна дневниковая запись. Блок пишет, что однажды почувствовал появление «бледноликого призрака», «сына бездонной глубины»,[1] что хаос вошел в его жизнь, как ее двойник, что этот двойник — смерть.

Странным образом эта жизнь, с ее двойником, смертью, вносит некоторое успокоение в душу Блока, как и в его отношения с Любовью Дмитриевной. Это отражают его письма к возлюбленной. В них нет ни намека на горечь или раздражение. «<Вы> шли быстро, немного покачиваясь, немного нагибаясь вправо и влево, смотря вперед, иногда улыбаясь... (Мне все дорого). Такая высокая, „статная", морозная. <...> Когда я догонял Вас, Вы оборачивались с необыкновенно знакомым движением в плечах и шее, смотрели всегда сначала недружелюбно, скрытно, умеренно. Рука еле дотрагивалась (и вообще-то Ваша рука всегда торопится вырваться)».[2]

За этой сценой — Блок догоняет Любовь Дмитриевну — следует столь же точное описание движения ей навстречу. Не будь в письме нескольких строк, полных глубокой боли и безнадежности, было бы трудно поверить, что Блок пишет к женщине, из-за чьей холодности он хочет уйти из жизни, пишет к той, на которую смотрит уже как бы из иного мира. Чем же вызван этот стиль писем? Объяснить его чистым эстетством решительно нельзя. Ответить на наш вопрос нелегко. На мой взгляд, этот стиль вызван исключительно предчувствием Блока, что он все-таки преодолеет непреклонную суровость Любови Дмит-

---

[1] Дневник. 30 августа 1918.

[2] Там же. 29 августа 1902.

риевны. Эта надежда ощущается и в том письме к Любови Дмитриевне, где он строго и деловито говорит и о таинственности своей неземной любви, и о Пречистой Деве Владимира Соловьева. «Дело в том, что я твердо уверен в существовании таинственной и малопонятной связи между мной и Вами. <...> ...*Жизнь... имеет для меня интерес только тем, где она* соприкасается с Вами. <...> Отсюда... вытекает то, что я стремлюсь давно уже как-нибудь приблизиться к Вам. <...> Разумеется, это и дерзко, и, в сущности, даже недостижимо... однако меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас как в *земное воплощение... Вечной Женственности*. (Курсив Ф. С.). <...> Итак, веруя, я хочу сближений хоть на какой-нибудь почве... Однако... сближение оказывается недостижимым... потому, что невозможно изобрести форму, подходящую под этот... сложный случай отношений. ...Все более теряя надежды, я и прихожу *пока* к решению».[1] Это «пока» подтверждает мою мысль о твердой убежденности Блока, что он все же обратит Любовь Дмитриевну в свою веру, в любовь. На чем основана его убежденность? Несомненно, на интуитивном знании, что Вечная Женственность в Любови Дмитриевне одержит победу над всеми ее человеческими, слишком человеческими, чувствами.

Спустя месяц после писем г-же Гиппиус и — одновременного с ними — письма к Любови Дмитриевне Блока внезапно охватывает сильнейшая взволнованность, и в этом настроении он возвращается к своим неразрешимым вопросам. В дневнике за октябрь есть запись-завещание, оно адресовано Любови Дмитриевне: «Пересмотрите также после меня и мои книги. Они интересные, на некоторых надписи»;[2] «...Иногда мне чувствуется близость полного и голо-

---

[1] Непосланное письмо от 16 сентября 1902.

[2] 12 октября 1902.

вокружительного полета. Это случается по вечерам и по ночам — на улице. Тогда мое внешнее спокойствие и доблесть не имеют границ, настойчивость и упорство — тоже. Так уже давно, и все больше дрожу, дрогну. Где же кризис — близко или еще долго взбираться? Но остаться с Вами, с Вами, с Вами...»[1]

Кризис настал через месяц на вечере в Дворянском собрании. Блок знал, что встретит там Любовь Дмитриевну. Перед выходом из дому он написал две записки. В одной указал свой адрес, другая содержала просьбу никого не винить в его смерти — жизнь стала ему невыносима по чисто отвлеченным причинам, и в конце — слова из Символа Веры: «Верую во едину Святую... Церковь. <...> Чаю воскресения мертвых, и жизни будущаго века». Спустя два месяца после встречи в Дворянском собрании Блок сделал Любови Дмитриевне предложение.

Венчание состоялось 17 августа в 11 часов утра. Картина этой утренней свадьбы, запечатленная биографом Блока Бекетовой, дышит таким покоем, такой красотой и свежестью, что всякий, не знакомый с предысторией отношений Блока с невестой, ни за что не поверил бы, что путь его к утру 17 августа был столь трудным. Старый барский дом в окружении пышно цветущего сада, прекрасная церковь екатерининских времен. Жених в студенческом сюртуке, сосредоточенный и торжественный, невеста в белоснежном батистовом платье с длинным шлейфом. «На прекрасную юную пару невозможно было смотреть без волнения, — пишет Бекетова. — Благоговейные, торжественные, красивые». В описании свадьбы не чувствуется ничего, что напоминало бы о Софии, которая Блоку, по его собственным словам, была ближе, чем Христос. Все овеяно традицией, обычаем, народной христианской верой.

---

[1] 31 октября 1902.

Совсем не похож на это идиллическое описание свадьбы рассказ молодого Сергея Соловьева, шафера невесты. По его впечатлению, которым он поделился с Белым, атмосфера на свадьбе была иной: молитвенной и таинственной, в воздухе разливалось сияние. И все участники таинства это почувствовали. Другой шафер, католик граф Розвадовский, вскоре после свадьбы уехал в Польшу и принял пострижение в монахи. Так решил он сохранить верность своему рыцарски-мистическому культу жены Блока. С. Соловьев вновь и вновь с экстатическим пылом повторяет, что невеста и жених сознавали свою высокую ответственность, понимая, что должны идти неведомыми новыми путями и посвятить свою жизнь Той, кто их соединила, и для этого, пишет Соловьев, у них должны быть нездешние силы. Впечатление Соловьева, безусловно, еще более пристрастно, чем идиллическая картина свадьбы, нарисованная г-жой Бекетовой. Мы располагаем достаточными материалами, убедительно показывающими, что столь страстно ожидавшееся соединение с Любовью Дмитриевной поставило Блока в крайне трудное положение. Вряд ли можно сомневаться в том, что он испытал известное отрезвление, что скепсис, не дремавший в его душе, в каком-то смысле оказался более сильным, чем бурная мистика предшествовавших свадьбе месяцев и лет. Однако ближайшие друзья Блока, Белый и Соловьев, не желали этого замечать. Они по-прежнему полагали, как ранее и Блок, что его жена есть земное воплощение Софии, и ожидали, что теперь сбудутся упования молодого супруга. В представлении Белого Любовь Дмитриевна — «гиерофантида душевных мистерий». С. Соловьев, племянник философа, самый близкий ему человек, который и самым некритическим образом воспринял его учение о Софии, совершенно серьезно заявил Блоку, что верит в «космическое значение» его жены.

Какие требования со своей стороны к браку Блока и Любови Дмитриевны члены «мистического братства» предъявляли всерьез, а что было фантазией, позерством и игрой, установить трудно. В любом случае, пытаясь это понять, нужно непременно учитывать особенность духовной атмосферы того времени: нередко нарушались границы между игрой и искренней верой, что скрывали, напуская тумана. Ведь это можно сказать даже о самом Владимире Соловьеве.

Среди тщательно подготовленных публикаций тома «Литературного наследства», посвященного проблеме русского символизма, есть весьма красноречивая фотография. Белый и Сергей Соловьев сидят за столиком, они в парадных черных сюртуках, лица у обоих необычайно серьезны. Перед ними большая старинная Библия, слева и справа от нее стоят два портрета — Владимира Соловьева и Любови Дмитриевны. Что сие означает? Нынешнего жителя Западной Европы нелегко убедить в том, что здесь не карнавальная забава, а, безусловно, серьезная демонстрация веры в Софию. Узнав о следующем случае, о котором повествует Бекетова, также задаешься вопросом: что же все это значит?

Сергей Соловьев гостит в именьице Блока. Однажды под вечер он отворяет ворота и куда-то уходит. Время позднее, но он не возвращается. В доме беспокоятся, тревожатся. Настает ночь, а Соловьева все нет. Он не знает окрестностей, ближний большой лес, где ни дорог, ни тропинок, небезопасен, если не знаешь местности. В страхе никто не смыкает глаз. Поздней ночью седлают лошадей и отправляются на поиски пропавшего. На другой день он преспокойно возвращается и решительно не может понять, что же он такого натворил. А ведь мать Блока хворала, и для ее больного сердца эти сильные волнения были опасны. Соловьев очень просто объяснил, что его призвал «мистиче-

ский долг» — шагать через лес и поле, затем от церкви к церкви; под утро он вышел к имению профессора Менделеева и увидел там сестру Любови Дмитриевны, вышедшую к нему подобно Диане с собакой. Как понимать, что хорошо воспитанный, деликатный молодой человек без всякой очевидной другим людям причины поверг в волнение и тревогу целый дом и не нашел в этом ничего странного? Остается нам, пожалуй, лишь одно — поверить молодому Соловьеву, признать, что к знакомству с сестрой земной представительницы Вечной Женственности его и правда побудила сильнейшая внутренняя необходимость.

Хоть я и готов всерьез принимать связанные с Софией переживания Белого и С. Соловьева, я ни в коем случае не отрицаю, что эти молодые, очень молодые, люди сознательно напускали тумана, сопровождали фантастическими импровизациями и даже шутками и забавами свой культ Подруги Вечной. Разумеется, они не всерьез говорили, что намерены вызвать к жизни новую форму теократии и в будущем на место «троицы» царской России — православия, самодержавия, народности — водрузить свою, иначе говоря, утвердить три столпа соловьевской церкви: жречество, царизм и пророчество. в довершение всего «начало Петрово» жреческое признавалось за Соловьевым, царское «начало Павлово» — за Белым, а пророческое «начало Иоанново» — за Александром Блоком.

Это, конечно, выдумка и забава — подобных шуток в кружке «аргонавтов» было не перечесть. Однако на этом основании было бы неверно отрицать серьезность внезапно появившегося в России культа Софии, в чем надо видеть стремление к новому пониманию любви. Так, Белый, резко критикуя культуру современности, проповедовал свою идею: исцеление возможно только благодаря совершенно новому пониманию любви.

Сущность символизма

Как я уже говорил, Блок не написал ни одной теоретической работы о символизме. Он не изучал его истории, не сформировал и однозначного понятия о его сущности. Более или менее обстоятельно, притом образно и музыкально, но в то же время очень лаконично он высказался о символизме в небольшом очерке. Вначале же это был доклад, сделанный им в 1910 году. Блок здесь настолько отчетливо говорит о своей приверженности символизму, что представляются совершенно несостоятельными заявления советских литературоведов — дескать, вскоре после революционных событий 1904 года он полностью исцелился от символизма. Доклад Блока «О современном состоянии русского символизма» — ответ на статью Вячеслава Иванова. Открывается он чрезвычайно характерным для Блока высказыванием: «Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать»; поэт обещает на сей раз изменить данному принципу, но это не удается. Судя по многочисленным, очень различным и в большинстве своем страстным откликам на доклад Блока, можно догадаться, что говорил он очень взволнованно. «Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем нового берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час... яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте подымаем знамя нашей родины». Слушателям казалось, что Блок говорил, предчувствуя грядущие события, тревожно внимая трагической музыке будущего.

После краткого введения, в котором Блок подчеркивает свое согласие с важнейшими идеями Иванова, отстаивавшего религиозный символизм и учение о

теургии, он переходит к своей непосредственной задаче, к истолкованию современного положения русского символизма. И приступает к ее исполнению очень типичным образом — приводит цитату из Фета: всякий художник мечтает «сказаться душой без слова». Бессловесный язык души, избираемый Блоком, это условный «язык иллюстраций». Цель Блока — конкретизировать то, что говорит Вяч. Иванов, показать, какая реальность стоит за его на первый взгляд отвлеченными словами. Говорить определеннее, подчеркивает Блок, для него невозможно. Тем, для кого его «путеводитель» «окажется туманен», он без всякой самоуверенности должен сказать, что для них не рассеется и туман над страной символизма.

Попытаемся же, не развеивая туман блоковских слов, — что было бы и невозможно, и неправильно, так как туман от них неотъемлем, — приблизиться к тому миру, который для Блока был родиной символизма.

На короткий миг оставив туманную область интуитивного предчувствия и обратившись к сфере философии, Блок подходит к определению сущности символизма с помощью гегелевского противопоставления — тезы и антитезы.

Теза его — постулат абсолютной свободы. Что́ есть свобода, Блок «иллюстрирует» с помощью ряда цитат из современной поэзии. Все они выдержаны в тональности строк Ф. Сологуба: «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах». В кругу поэтов, посвященных в тайну свободы, возникает «мы» — немногие знающие, символисты. Вначале взаимная связь символистов слаба, ни один из них еще не знает, в каком мире находится другой, и не знает этого даже о себе самом. Определенна только вера, что над миром существуют «миры иные». Тайну иных миров каждый вначале воспринимает как

сокровище, дарованное только ему одному; каждый видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника. И в голубую полночь он хочет сорвать свой «голубой цветок». Этот ранний символизм вполне можно определить как романтизм, о чем говорит и самый образ голубого цветка. Однако романтик — еще не символист; он может стать символистом лишь тогда, когда Чей-то лучезарный взор пронзит все миры, все формы творения — «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» и озарит поэта светом «Чьей-то безмятежной улыбки». Но кто же улыбается поэту?

Догадавшись, что узрел улыбку Софии, поэт слышит «музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*» грядущих времен. И «начинает сквозить лицо среди небесных роз», и «возникает *диалог*, подобный тому, который описан в „Трех свиданиях“ Вл. Соловьева... „Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидать“. — Голос говорит: „Будь в Египте“».

София обещает поэту явиться и тем самым преобразить его в религиозного символиста. Этим обещанием заканчивается блоковская теза.

Его самого как религиозного символиста мы узнаем в «Стихах о Прекрасной Даме». Однако в них есть строки, в которых, вероятно, намечается переход от тезы к антитезе символизма. Вот эти строки:

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Об этом изменении, говорит Блок, он может рассказать, лишь «введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства». Та, чей облик может измениться, ему неизвестна, как сам он говорит. Грехопадение[1]

---

[1] У Блока — «преображение».

начинается с того, что лезвие лучезарного меча меркнет, и поэт уже не чувствует его в своем сердце. «Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину», в сердце поэта врывается сине-лиловый сумрак «при... аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням» (цыганские скрипки и песни звучат в более поздних сборниках блоковской лирики). Завершая антитезу, Блок говорит: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз».

Диалектический переход от тезы к антитезе, от лика Софии к лицу лишь смутно напоминающей ее мертвой куклы (что, по Блоку, и есть грехопадение), поэтом переживается как рождение свободы: «мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен». Эти слова звучат возгласом ликования, но ничего подобного нет, если обратиться к их взаимосвязи с текстом. А в нем сказано: «Теперь, на фоне оглушительного вопля всего оркестра, громче всего раздается восторженное рыдание: мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен». Почему поэт рыдает, если теперь он обрел свободу, к тому же свободу в прекрасном мире? И что означают слова: теперь — свободен? Разве он не был свободен в тот миг, когда услышал голос Подруги Вечной? Конечно, был. Но в ином смысле. Свобода тезы была свободой связи с истиной, а теперь поэт переживает освобождение от этой связи, познает свободу, понимаемую как всемогущество своей личности; то есть, если подходить с позиций «первой» свободы, эта вторая свобода — свобода произвола. Блок преисполнен ликования, ибо он обретает новую свободу, и скорбит, ибо он утрачивает свободу старую. Здесь типично блоковская двойственность. Пережи-

вание новой свободы связывается с освобождением от одиночества. Но разве Блок чувствовал себя одиноким, когда говорил с Подругой Вечной? Нет, конечно. Но как в новой свободе он видит нечто совершенно отличное от прежней свободы, так и избавление от одиночества становится в его душе совершенно иным, совершенно новым переживанием. Теперь не быть одиноким не означает вести разговор с Нею, теперь это значит понимать, что его «я», он сам полон множеством демонов, иначе называемых двойниками; это значит понимать и то, что своею «злой» творческой волей поэт может создавать «постоянно меняющиеся группы заговорщиков», демонов, противостоящих целостному «я», и делать их своими орудиями, прибегая к самообману, скрывая какую-нибудь часть своей души от себя самого. Они покорны его воле и добывают все, чего он ни пожелает: «...один принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз». Все это поэт бросает в свое горнило и, произнося заклинания, «добывает искомое — себе самому на диво и на потеху» — мертвую куклу.

Это описание художественного творческого процесса, да хотя бы только перечисление чудесных даров, воспринимается, несмотря на участие в нем демонов, скорее как поэтическое, а не «злое». Но почему же Блок называет «злой» свою творческую волю, исполненную высокого искусства и любви? Почему «искомое» художественного творчества» называет «куклой»? Ведь куклы — безжизненные фигуры. Почему Блок пишет свой «Балаганчик» в стиле пьесы для театра марионеток, в которой люди выступают в роли кукол и оттого сами становятся куклами? (У них картонные шлемы и деревянные мечи, в жилах вместо крови — клюквенный сок.) Почему, наконец, свой балаган он именует «анатомическим» театром? Это же морг!

Негативное отношение к своему собственному творчеству Блок подчеркивает, говоря, что сверкание золотого меча померкло и в сердце хлынули лиловые миры. Но сердце при этом превращается в бушующий океан, в нем все волшебно: поэт уже не различает «жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров». У него осталось лишь гётевское желание: остановить прекрасное мгновенье. Зло творческого действия как будто забыто. Но забвение длится недолго. При всем восторге Блок сознает свою вину, а вина в том, что поэзией он «сделал собственную жизнь искусством», а значит, приблизился к лагерю декадентов, который так яростно атаковал в «Балаганчике» и «Незнакомке». Ведь Незнакомка — «это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это, — и тут Блоком брошено непонятное слово, — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, — пишет Блок, — я бы создал Демона...» Думаю, эта характеристика Незнакомки несправедлива. Будь она и впрямь «дьявольским сплавом», поэты, художники, философы и другие питомцы муз не внимали бы этим стихам с таким восторгом, не слушали бы их по ночам в «Башне» Иванова, о чем поведал нам Чуковский. Женщина, что каждый вечер, пройдя за туманным окном ресторана, садится за столик, — ее шелка веют древними поверьями, узкая рука в кольцах, шляпа с траурными перьями, а ее синие бездонные очи «цветут на дальнем берегу», — это, конечно, не «дьявольский сплав». Кажущееся неразрешимым противоречие между Незнакомкой, сотворенной Блоком, и Незнакомкой, которую он осуждает, состоит, по существу, в другом: жизнь ей подарил художник, осуждает же свое создание человек, для которого искусство есть измена жизни. А что искусство есть измена жизни, Блок особенно сильно ощущал именно как творец «Незнакомки», и это объясняется

тем, что к ней, в конечном счете шикарной проститутке, он прикоснулся музыкой своих стихов, лучезарностью своих образов и, пусть лишь издалека, светом Вечной Женственности.

Это отношение между искусством и жизнью, столь трудно разрешимое в своей проблематичности и мучившее поэта до конца его дней, можно прояснить лишь при том условии, что мы составим себе отчетливое представление о многослойном характере, а также двойственном смысле понятий Блока о жизни и творчестве. Блок был врагом логических разграничений, но он не был и сторонником разграничений в области чувства. В его душе все потоки сливались воедино. Она была подобна морю. Каждая волна, взмывавшая ввысь у берега, тотчас откатывала назад, и набегала другая, ничуть не похожая на первую.

Чтобы понять, что́ значит измена искусства по отношению к жизни, нужно осознать различие этих двух сфер: одну из них Блок относит к сфере тезы, сфере золотого меча, другую — к сфере антитезы, то есть «лилово-синих миров». Первой сфере принадлежат «Стихи о Прекрасной Даме», второй же — все остальные творения Блока, кроме «Стихов о России». И вот тут возникает вопрос: можно ли считать, что уже «Стихи о Прекрасной Даме» были изменой жизни или все-таки нет? Блок не дал теоретически ясного ответа на этот вопрос. Но думаю, в его духе было бы ответить отрицательно. Блок признавал художественные недочеты своих юношеских стихов, но он никогда не винил себя, их автора, в измене по отношению к жизни и не видел к тому оснований. Да это было бы и невозможно, ведь «горний мир», открывшийся ему в образе Софии, не принадлежит к сфере жизни, которая может претерпевать изменения по воле человека.

Отношение Блока к религии, в особенности к христианству, всегда было очень сложным, что я и по-

пытался показать. Близость к религии он чувствовал, лишь когда был певцом Прекрасной Дамы и учеником Владимира Соловьева. В итоге долгих размышлений об отношениях между искусством и религией Блок пришел к заключению — с исторической точки зрения, конечно, несостоятельному, — что религия неблагоприятна для искусства, что ее, собственно говоря, следует считать его противницей. Быть может, эта мысль и явилась причиной того, что Блока вполне устраивала формальная незатейливость его стихов, и «Стихи о Прекрасной Даме», как мы знаем, несмотря на их слабость, он считал самым значительным из всего им написанного. Ведь и то и другое — и слабость, и значительность — исходили не от него самого, а явились по велению его веры. Глубокие мысли об отношении искусства к религии и мистике Блок выказал в заметке, написанной им спустя два года после упомянутого выше письма к Евг. Иванову, в котором он говорил о резком неприятии Христа. «Религия и мистика. Они не имеют общего между собой. Хотя — мистика может стать одним из путей к религии. Мистика — богема души», — вот очень характерное для Блока определение, — религия — стояние на страже. <...> Краеугольный камень религии — Бог, мистики — тайна». Поэт должен защищать мистику от религии, ибо «...истинное искусство... мистично... Искусство имеет свой устав, оно — монастырь исторического уклада, т. е. такой монастырь, который не дает места религии».[1] Однако не следует считать, что эта апология искусства принадлежит атеисту, ибо в ней есть также и защита Бога, и неприятие «неправды», «навязываемого творчески» искажения Божьего мира.

Таким образом, сама возможность покаянного осознания своей измены жизни появляется только то-

---

[1] Записная книжка. 18 января 1906.

гда, когда поэт чувствует, что свет горнего мира в нем померк, когда он все свои силы отдает тому миру, в котором все мы живем и творим. Звучит вроде бы вполне убедительно, и все же эта гипотеза не исключает некоторых сомнений. В самом деле, неужели мы должны считать изменой все стихотворения Блока зрелого периода, в которых поэт отображает мир и жизнь с глубокой болью и в то же время завороженно, мечтательно? Не правильнее ли предположить, что магией своей красоты они возвышают нашу повседневность до предельно достижимых для нее высот? Конечно, это предположение необходимо обосновать, но оно отнюдь не опровергает блоковского понимания искусства как измены по отношению к жизни. Ибо искусство высокое, значительное как раз и способно, увлекая в мир фантазии и мечты, освободить нас от обязательств перед другими людьми, от служения «униженным и оскорбленным», от помощи ближним, от жизни и смерти во имя других людей. А примеры в статье Блока свидетельствуют о том, что он имеет в виду высшие достижения искусства. «Я вижу ясно, — пишет Блок, — „зарницу меж бровями туч“ Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель «Демон»...) или слышу шелест шелков («Незнакомка»). Но всё — призрак». «Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать». «При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции“».

В этом отрицании искусства, то есть «l'art pour l'art», которое отвлекает людей от обращения к реальной, полной страданий жизни, Блок не был одинок. Очень похожие мысли, хотя и в иной тональности, мы находим у Андрея Белого: «Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы

из родника моей жизни, за них получать гонорар; историки литературного стиля впоследствии занялись бы надолго моими страницами.

И вот — не хочу.

Обрываю себя самого как писателя:

— Стой-ка ты: набаловался ты, устраивая фокусы с фразой.

— Где твоя священная точка?

— Нет ее...»[1]

Эта социально-этическая нота, характерная для русского понимания культуры, слышится и в книгах Бердяева. Но явственней всего она звучит у Льва Толстого, который величайшие свои произведения обвинил в измене этически праведной жизни и осудил.

Прочитав рассуждение, в котором поэт Блок налагает запрет на свою поэзию и, более того, на все великое искусство, нельзя не удивиться словам, которыми оно завершается. Вот что он пишет: «Это — совершенно естественное явление (он имеет в виду проблему измены), конечно, лежащее в пределах символизма (то есть опять-таки в области искусства! — *Ф. С.*), ибо это — искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры». Золотой же меч символизирует мир тезы, подаривший Блоку его опыт постижения Св. Софии.

Стихи Александра Блока

Выше уже шла речь о «Стихах о Прекрасной Даме», однако к этой теме нужно сделать несколько дополнений, важных в связи с анализом блоковского художественного развития.

---

[1] Из «Записок чудака» (т. 1, гл. «Назначение этого дневника»).

«Стихи о Прекрасной Даме» появились в 1904 году. Умонастроение Блока, когда во время ночных скитаний по городу он услышал в своей душе звучание этих стихов, я обрисовал выше, рассказывая о зарождающейся любви поэта к Любови Дмитриевне. Истолковать и описать первую книгу его лирики настолько трудная задача, что едва осмеливаешься предпринять такую попытку и сомневаешься, не лучше ли вовсе от нее отказаться. Однако совершенно невозможно, написав очерк о жизни и творчестве поэта, в самом центре оставить белое пятно, да еще со знаком вопроса. В стихотворении, посвященном Блоку основоположником религиозного символизма Вячеславом Ивановым, есть такие строки:

Но братом буду я тебе
На веки вечные в родимой
Народной мысли и судьбе.

Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены;
Затем, что обрученьем новым
С Единою обручены.

В них — все то, что составляет и сущность «Стихов о Прекрасной Даме»: обручение Блока с Подругой Вечною и его духовная подвлиянность Владимиру Соловьеву. Влияние было столь сильным, что иные строки Блока звучат словно вариация соловьевских. У Соловьева читаем: «И прежний мир в немеркнущем сиянье / Встает опять пред чуткою душой»;[1] у Блока вариация: «Прошедших дней немеркнущим сияньем / Душа, как прежде, вся озарена». Бесстрашие, с каким Блок ждет явления Вечной Жен-

---

[1] Стихотворение «Бескрылый дух, землею полоненный...» (1883).

ственности, возможно, вдохновлено соловьевским стихотворением с такими строками:

> Знайте же: вечная женственность ныне
> В теле нетленном на землю идет.[1]

Как верно заметил Конст. Мочульский, для Блока эти соловьевские строки — не пророчество о грядущем явлении Софии, а утверждение, что Она является уже сегодня, в наше время. Ведь Соловьев не говорит, что Вечная Женственность придет, а совершенно недвусмысленно утверждает — идет. И потому Блок полон ожидания. Оно есть нечто большее, чем надежда, питаемая любовью. Это, как сказано в стихотворении Блока, «святое восхищение», «блаженство перед божьим чертогом». «Я жду призыва, ищу ответа... Все мнятся тайны грядущей встречи...», «Предчувствую Тебя...», «Явись». Этот призыв — «явись!» — в самых разных словесных облачениях звучит в доброй половине стихов первой книги сборника: «...Жду прекрасного ангела...»;[2] «Ждать иль нет внезапной встречи...»;[3] «...Я перешел граничную черту. / Я только жду условного виденья»;[4] «Я озарен — я жду твоих шагов».[5]

Чудесно стихотворение, датированное 3 июля 1901 года, в нем типично соловьевский космизм. Соловьев узрел при явлении Софии синеющие моря и реки, «и дальний лес и выси снежных гор». В точности такой же пейзаж и у Блока: «синеют без границы моря», «горы и леса», «встает туман, алеют небеса». В этом космическом пространстве является София, и в нем же поэт видит «безвестного раба», который

---

[1] Стихотворение Вл. Соловьева «Das Ewig-weibliche».

[2] 15 февраля 1901.

[3] 6 марта 1901.

[4] 17 мая 1901.

[5] 4 января 1902.

вдохновенно славит Подругу Вечную своею песнью. Она не знает его, не отличит «в толпе народной», не наградит улыбкою, когда он «вослед взирает, несвободный, вкусив на миг бессмертья» Софии.

«Стихи о Прекрасной Даме» отличаются от более поздних стихотворений по существу. Они принадлежат миру тезы, тогда как более поздние, большинство их, — миру антитезы. Они — из мира сверкающего золотого меча, позднейшие стихи — из мира лиловой ночи, о чем Блок говорит в статье о символизме. О переходе из первого мира во второй, переходе, уже в этой статье названном Блоком «грехопадением»,[1] в виде намека упомянуто в стихотворении, очень существенном для понимания Александра Блока. Вот важнейшие строки:

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Эти стихи вызвали у критиков немало превратных истолкований, против которых Блок возражал. Так, в предисловии к новому изданию «Стихов о Прекрасной Даме» в 1918 году он пишет: «До сих пор я встречаюсь иногда с рассуждениями о „превращении“ образа Прекрасной Дамы в образы следующих моих книг... Как будто превращение одного образа в другой есть дело простое и естественное! И главное, как будто сущность, обладающая самостоятельным бытием, может превратиться в призрак, в образ, в идею, в мечту!» Блок, конечно, прав, возражая против подобных истолкований. Одного он не замечает — что сам виноват в их превратности, он говорит о превращении Софии в образы, идеи и мечты, но не о том, что образ ее был искажен им самим, не говорит о своей измене Подруге Вечной. И все-таки из

[1] У Блока — «преображением».

этих слов можно заключить, что более поздние стихи к различным «незнакомкам» Блок, вопреки собственным авторским пояснениям, воспринимал как свою измену: ведь самостоятельным бытием наделена только София, а все прочие образы поэт относит к царству мечты, фантазии и видений. Этим лишний раз доказывается, что он проводил четкое различие между онтикой и психологией, мистикой и декадентской мистификацией.

Как известно, в конце жизни Блок, говоря о «Стихах о Прекрасной Даме», назвал этот сборник «бедное дитя моей юности», но в то же время писал, что они «остаются *лучшими*»[1] из всего, что было им написано. Лучшими из всего написанного Блок считал свои ранние стихи наверняка потому, что они появились благодаря уже тогда дарованной ему причастности к горнему миру. А почему «бедное дитя»? Мне лично все тут понятно и близко. Перечитывая эти первые стихи после более поздних, несравнимо более совершенных и художественно в любом отношении более богатых, я всегда словно слышу далекий жалобный голос, призывающий меня к той могиле, в которой умолкли тихие, простые стихи юного Блока:

Ныне сжалься, о Боже,
Над блаженным рабом!
Вышли ангела, Боже,
С нежно-белым крылом!

Боже! Боже!
О, поверь моей молитве,
В ней душа моя горит!
Извлеки из жалкой битвы
Истомленного раба!

Но и в другом смысле можно назвать ранние стихи бедными: скромны их ритмы и лексика, что соот-

---

[1] Записная книжка. 28 июня 1916.

ветствует и соловьевскому стилю. Несколько монотонны платонические пейзажи: в вышине светлые вершины, пылающий закат, лазурно-золотая эмаль небесного купола. В земном мире цвета поистине скупы — черный, белый, серый; здесь туман, тени, сумерки, мгла. Звучит серафическая музыка — с высоко поднятой головой шествует поэт средь этого ландшафта, он ждет явления Софии. Да, такая характеристика «Стихов о Прекрасной Даме» формально правильна, но всякий, способный расслышать то, что звучит в глубине блоковских стихов, вряд ли согласится с подобной интерпретацией.

Опасения Блока, что Прекрасная Дама изменит свой облик, — скажем точнее, что он, поэт, изменит лику Вечной Женственности, — сбылись. Его поэзия благодаря этой измене достигла полного расцвета, но жизнь Блока наполнилась бесконечным страданием. Почему? Ответ на этот вопрос — в стихотворении 1908 года:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

Да, Блок — сочинитель, и как таковой он исступленно предается страстям лилового мира, но в душе поэта не смыкает глаз двойник с золотым мечом. А о нем сказано:

Он видит все мои измены,
Он исчисляет все дела.
. . . .
Он стережет все поцелуи,
Паденья, клятвы и позор.

И Он потребует ответа,
Подъемля засветлевший меч.

Вот это и есть душевный, но также и тематический фон позднейших стихов Александра Блока, и нужно

всегда ощущать этот фон в своем живом сердце, чтобы правильно понять его гимны во славу «Другой». Но кто же она, Другая? У нее много имен, ибо в своем бытии она всегда является новой, случайной. В четырех тематически связанных друг с другом циклах — «Снега», «Маски», «Фаина», «Заклятие огнем и мраком», объединенных в сборник, озаглавленный «Снежная маска», Блок воспел «Другую» стихами, полными жаркой страсти. Самый респектабельный образ «Другой» — Незнакомка, о которой уже шла речь. В цикле «Снега» Незнакомка — царица карнавала, танцующая под пение вьюги, в кружащихся снежных вихрях. Во втором цикле — это талантливая актриса, в чьих глазах весь дольний мир — лишь темный театральный зал, и его мрак она тревожит «живым огнем крылатых глаз». А третье видение «Другой» — «вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах. <...> В черных волосах бренчат желтые монеты...» Стихотворения, полные лиловой мглы, стилистически неоднородны. Сам Блок отделял свои чисто символические стихи от иных, формально-стилистические особенности которых он называет «мистическим реализмом».[1] Образный мир этой поэзии уже не распахнут в космические дали, нет здесь и гиперболических сравнений (таких, например, как: «Взор мой — факел, к высям кинут»), нет и устойчивых ассоциаций, которые ведут далеко ради точного и глубокого выражения того, что мы, читатели, привыкли выражать плоскими и приблизительными словами. Поэзии «мистического реализма» довлеет простое описание фактов:

Нет, я не первую ласкаю
И в строгой четкости моей
Уже в покорность не играю
И царств не требую у ней.

[1] В тексте Блока — «мистицизм в повседневности».

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету,
И, тонкий стан обняв, лукавить,
И мчаться в снег и темноту,

И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в хладные меха...

С эстетической точки зрения стилистический перепад очень велик. Но если сравнить те и другие стихи в плане отношения к пережитому и изображенному в них, то зачастую мы можем заметить, что даже безусловно символические стихотворения не лишены реализма начисто. Это, впрочем, неудивительно, так как символисты, и в первую очередь Вяч. Иванов, всегда подчеркивали, что, по существу, метод символизма есть обращение к глубинным слоям реальности. Символисты разделяли взгляд Достоевского: истинное искусство должно быть искусством высшего реализма. Женщина, чей образ угадывается в стихотворениях циклов «Снега» и «Фаина», — у нее «шлейф, забрызганный звездами», а серебряный «узкий пояс — сужденный магу млечный путь», — портретирована очень точно, что отмечает г-жа Бекетова. Это актриса Н. Н. Волохова, и Блок ничуть ей не польстил, утверждает тот же биограф поэта. Ее глаза и правда были «крылатыми» — кто-то из современников заметил, что их сверкающий блеск разрывал мрак. Еще называли ее раскольничьей «богородицей», но поднявшейся на ступень аристократизма, и находили в ней сходство с Матреной из «Серебряного голубя» Белого. Но Волохова была такой, только пока ею восхищался Блок. Когда угасло его восхищение, Волохова померкла. В первые порево-

люционные годы я познакомился с нею, она играла Иокасту в моей постановке «Эдипа» Софокла. Не без волнения приблизился я к прекрасной возлюбленной великого поэта. Она все еще была прекрасна, но при всем своем очаровании действительная Волохова показалась мне не на высоте блоковского образа «Фаины».

Автопортрет свой в период увлечения Незнакомкой Блок написал откровенно и честно. Он предстает нам в стихах то мечтателем и поэтом, то Арлекином, то Пьеро, но мы видим и его двойника (в статье о символизме Блок ставит знак равенства между двойником и демоном), и отражение в зеркале, и, наконец, он — смерть. Спустившись несколькими ступеньками ниже, он — бездельник и прожигатель жизни, пьяница и ловелас, охотящийся за женщинами даже в таких угодьях, где добыча сама бежит навстречу. Он «пригвожден к трактирной стойке»; «в кабинете ресторана за бутылкою вина» он слушает «рыдания» и «пустынный вопль» скрипок, «визг цыганского напева» и здесь же — «темный морок цыганских песен» (Шкловский называл стихи Блока канонизацией цыганского романса); он молит: «Так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце — острый французский каблук!», мы видим его самого и слышим его голос во многих других ситуациях. Но решающе важно то, что ни Блок, ни его муза никогда не уподобляются тому, что́ воспевают: в глубине они остаются целомудренно чистыми. Наверное, это потому, что эротика Блока, мечтательно-безвольная, фантастически галлюцинирующая, изведавшая и небеса, и ад страсти, исхлестанная плетьми вожделения, всегда ощущалась им самим как заблуждение, измена и грех, но в то же время поэт Блок всегда утверждал ее безусловно, более того, страстно любил.

Среди многих стихотворений Блока есть три, как бы образующие триптих. Они написаны за один день

и озаглавлены «Осенняя любовь». В первом нам предстает очень рискованный образ — смертельно истерзанный, распятый на кресте поэт; это — сам Блок, к нему по реке широкой плывет в челне Христос. Но в этом печальном родном просторе «будет ли причален» челн к его «распятой высоте»? Вопрос остается без ответа. Во втором стихотворении — картина осенней природы и осени в сердце поэта, полном печали «бывалого солнца». Завершается стихотворение смиренным вопросом, звучащим чуть шутливо: «О, глупое сердце, / Смеющийся мальчик, / Когда перестанешь ты биться?»

Третье же стихотворение, совершенно иное по ритму, стилю и настроению, начинается звонким возгласом:

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отрадно:
Ты думаешь — нежная ласка,
Я знаю — восторг мятежа!

Мятеж утихает:

Мои опьяненные губы
Целуют в предсмертной тревоге
Холодные губы твои.

Конечно, прозаическое изложение избранных отрывков[1] не может дать хотя бы отдаленного представления об этом художественном произведении. Я и не ставлю себе такой задачи, пытаясь лишь кратко передать содержание триптиха, но, помимо того, позволю себе спросить: какому поэту удалось бы это соединение в цельном поэтическом жесте: крест Спасителя, распятая Русь и распятая страсть, — соединение, звучащее не натужно или манерно, а прекрасно и естественно? Блоку — удалось.

---

[1] В оригинале Ф. Степуна приведен подстрочный прозаический перевод.

Как я уже упоминал, утверждение Блока — что религия не благоприятна искусству, а, напротив, глубоко ему враждебна, — несостоятельно, поскольку существует великое христианское искусство. Но это утверждение состоятельно лично для Блока, ибо его мистика не была мистикой христианской, хотя иной раз — о чем он пишет в письмах и дневнике и о чем свидетельствуют некоторые стихотворения — Христос представал ему как друг, утешитель, опора. Однако факт остается фактом: стихи к Незнакомке в художественном отношении находятся на гораздо более высокой ступени совершенства, нежели все хвалы Прекрасной Даме. Несравнимо обогатились ритмика и метрика. В описаниях интерьера и пейзажа стало больше яркой выразительности и пластичности. Столь типичные для Блока логические, а также и эмоциональные «невнятности» встречаются и в стихотворениях зрелого периода, но теперь Блок прибегает к ним с оглядкой. Значительнейшие стихотворения Блока, из любого периода его творчества, неизменно остаются загадками, которые — непостижимым образом! — проливают свет на загадку самой жизни. Важнейшая проблема блоковской любовной лирики — это сомнение: достаточно ли художнику иметь благородное сердце, или оно должно быть, сверх того, богатым и не только жаждущим искушений, но и жаждущим пройти их до конца.

Самым притягательным из всех женских образов, самой значимой из всех возлюбленных была для Блока его родина, Россия. Цикл стихотворений о родине «На поле Куликовом» и примыкающие к нему «Стихи о России» — прекраснейшее из всего, созданного Блоком. «Мать», «жена», «светлая жена», «возлюбленная», «Россия» — им принадлежит любовь Блока, глубоко личная и, надо сказать, эротическая любовь. Среди стихов о России есть строки, в которых звучит не только любовь, но и влюбленность:

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, —
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Россия для Блока не только географическое и даже не только историческое понятие, не национальная идея, а живое существо. Только о родине мог Блок повторить слова, впервые сказанные им о Прекрасной Даме: сущность, обладающая самостоятельным бытием. За целым хором незнакомок он самостоятельного бытия не признавал. Они оставались видениями, мечтами, призраками. Существо же, обладающее самостоятельным бытием, неизбежно имеет и неповторимую собственную судьбу. Тяжелую, черную судьбу, ожидавшую Россию, Блок провидел уже в 1900 году; и провиденное он претворил в поэзию, создав цикл «На поле Куликовом». Для понимания этих стихов надо знать, что Куликовская битва, в которой князем Дмитрием Донским были разбиты татары, по мысли Блока, высказанной им в примечании, «принадлежит к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение». В статье «Народ и интеллигенция», написанной в том же году, когда и «На поле Куликовом», Блок предсказывает России новую битву. Признаки надвигающейся бури говорят сами за себя: «над городами» с их буржуазной культурой «стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху..; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой...»

И как в стане будущего победителя, князя Дмитрия Донского, «стояла тишина», так и сегодня, пи-

шет Блок, в деревнях и селах России «царствуют как будто сон и тишина». Но это затишье перед бурей. У Блока нет сомнений — «долго будет родина больна». Он уже слышит громовую музыку грядущих «испепеляющих годов», он видит льющуюся кровь и неотвратимую гибель. Правда, в некоторых прозаических набросках, сделанных в то же время, Блок предрекает России победу и даже славу. Но поэтическая его муза не слишком убеждена в этом. Даже в счастливый свой час великое искусство не может лгать, а стихи Блока о России — произведения великого искусства.

Широкая река грустит и лениво течет под скудной глиной желтого обрыва. Туманная доисторическая река есть в то же время исторический путь России. В раннюю пору русской истории этот путь пронзил «стрелой татарской древней воли» грудь России. Древний азиатский путь — снова и снова война и ночь, огонь, клубы дыма, кривые ханские сабли, и среди них в дыму блестит святое знамя русского войска. Это стихотворение — чудо ритмического мастерства. Начальные строфы медлительны и величественны, с каждой новой строфой темп ускоряется. Блок разрывает строфы возгласами и прямым обращением к возлюбленной, вверенной ему жене, России. В конце же, в согласии с содержанием, строки бешено мчатся: «Покой нам только снится... Летит, летит степная кобылица...» Куда она летит? Кто в силах ее остановить? Мчатся тучи, «Закат в крови! Из сердца кровь струится!», «Плачь, сердце, плачь... Покоя нет!»

Для понимания эроса родины у Блока важнейшее значение имеет третье стихотворение цикла. Мы узнаем, что поэт, отождествляющий себя с воином на Куликовом поле, перед великой битвой на Дону удостоился милости, ему прощена измена и даровано свидание с Нею, Царицей Небесною. Ночью он слы-

шит ее голос в криках диких лебедей, утром же сама Она сходит к нему над Непрядвой, которая «убралась туманом, что княжна фатой». Кто — Та, что явилась поэту? Прекрасная Дама ранних стихов? О, нет! Ведь когда утром он берет оружие, чтобы встать на защиту родины от татарских орд, он видит на своем щите нерукотворный лик Божьей Матери. Прекрасная Дама символиста Блока стала Пресвятой Девой русской народной веры. Совсем неожиданным это превращение не было, ведь в то время, когда Блок писал песни во славу Прекрасной Дамы, им был создан и поэтический сборник, озаглавленный «Нечаянная радость». А «Нечаянная радость» — это народное название чудотворной иконы Богоматери.

Историософское и политическое миросозерцание Александра Блока

Самые значительные статьи из многих, в основном коротких и выдержанных в пророчески-афористическом стиле статей и заметок Блока по указанной теме, это «Крушение гуманизма» (март 1919) и «Интеллигенция и Революция» (январь 1918). Хотя бы бегло пролистав первую статью, легко заметить, что она даже в частностях построена на противопоставлении культуры и революции — на шпенглеровском противопоставлении.

Возможность знакомства Блока с книгой «Закат Европы» совершенно исключена. Если бы он эту книгу знал, то, следуя своему неизменному обыкновению, непременно сослался бы на немецкого автора. Против предположения, что Шпенглер мог оказать влияние на Блока, говорит и хронология. Книга Шпенглера вышла в Вене летом 1918 года, то есть как раз тогда, когда во всей России вспыхнули новые, но уже арьергардные сражения сил, привержен-

ных Временному правительству и старой России и терпящих поражение от большевизма. Невозможно представить себе, чтобы в это время в Петербурге кто-то знал труд Шпенглера. В Москву эта книга пришла только зимой 1920—1921 годов. Мне прислал ее университетский товарищ и друг, профессор Рихард Кронер, рекомендовав как самое поразительное произведение из всего, что недавно появилось в Германии. Книга имела большой успех. Мне пришлось четыре раза выступать в Москве с докладом о Шпенглере.

Хотя книга Шпенглера была Блоку неизвестна, с идеями ее автора он мог познакомиться в статье петербуржца Георга Ландау, впоследствии опубликовавшего свой труд под заглавием «Сумерки Европы». В более поздние времена, изучая книгу Шпенглера, я немало удивлялся тому, насколько предвосхитил ее автора умный и прозорливый Ландау. Обосновать эту гипотезу мне нечем, но, по-моему, она вполне приемлема. Блок и Ландау одновременно жили в Петербурге, вращались в одних кругах. Впрочем, личное влияние не слишком важно. Гораздо важнее составить себе глубокое представление о том, как Блок со своей или шпенглеровской точки зрения видел Россию послевоенную и пережившую две революции — либерально-демократическую и радикальную Октябрьскую.

Старая культура монархии, искони укорененная в религии, мало заинтересованная в прогрессе цивилизации, закоснела и рухнула. Пафос либерально-демократической Февральской революции был недвусмысленно цивилизаторским. Новая культурная идея не была начертана на ее знаменах. Народ, конечно, стремился к улучшению своего экономического положения, ждал соответствующих мер от Временного правительства, но духовной связи с ним не имел. За Февральской революцией уже слышалась музыка

большевизма, Блок ожидал нового прорыва исторического потока.

Гуманизм Блок определяет как завершение культуры средневековья. Главная идея гуманизма — человек есть личность. Человек гуманизма был верен музыке, это его сущностное свойство; музыку Блок здесь понимает, конечно же, в смысле метафизической действительности, а не как художественную категорию. Дух музыки, по Блоку, и есть то, что обеспечивало единство гуманистической культуры. В гуманистической культуре духом музыки проникнуты наука, искусство и политика, благодаря ему люди объединены в сообщества.

В этом движении, существо которого составлял культ человеческой личности, гуманисты «с открытым презрением относились к грубой и невежественной толпе. Можно хулить их за это с точки зрения христианской этики, но они были и в этом верны духу музыки, так как массы в те времена не были движущей культурной силой, их голос в оркестре мировой истории не был преобладающим». «Европа услышала новые для себя песни» в дни Великой французской революции, и с их звуком разразился кризис гуманизма. Внимательно вчитавшись в блоковскую критику чуждого музыки, почти ненавидящего музыку XIX столетия, удивляешься тому, насколько близка она взглядам противника Запада, славянофила Киреевского. Удивительно это потому, что Киреевский выступал с позиций православного христианства; Блок же, чуждый любым догматам мистик, ведет критику с позиций западноевропейского гуманизма.

Киреевский писал, что в Европе расщеплен «самый корень душевных сил», «самая жизнь лишена была своего существенного смысла... не проникнутая никаким общим, сильным убеждением... ...Анализ разрушил основы... просвещения». Теоретическая мысль указы-

вает европейцу иные пути — не этического воления и не эстетического чувствования. Это же можно заметить и в области социально-политической.[1]

Прошло сто лет, и Блок констатирует, что Европа мало изменилась. В ее культуре нет «духа целостности», она «раздроблена», и это — характерный признак XIX века. «Просвещенное человечество пошло сразу сотней путей — политических, правовых, научных, художественных, философских, этических; каждый из этих путей все более удалялся от другого, некогда смежного с ним; каждый из них, в свою очередь, разбивался на сотни маленьких дорожек, уводящих в разные стороны, разлучающих людей, которые при встречах начинали уже чувствовать друг в друге врагов». Эту характеристику можно без долгих слов подвести под формулировку Киреевского, согласно которой Запад — это «рассудочность» и «раздробление жизни». Различие же между двумя мыслителями — в блоковском понимании музыки, дух которой покинул европейскую цивилизацию.

Отношение Блока к европейской цивилизации, которая, как он считал, вместе с Временным правительством пытается завоевать Россию, крайне негативно, настолько негативно, что на вопрос, нужно ли цивилизовать русскую массу, он решительно отвечает «нет»: «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно. Если же мы будем говорить о приобщении человечества к *культуре*, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с бóльшим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот... в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы». Такова историософская теория Блока. Центральное в

[1] Ф. Степун вольно излагает некоторые идеи работы И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России».

ней понятие музыки встречается почти на каждой странице статьи. Все исторические явления характеризуются через их отношение к этому древнейшему космическому феномену: «можно говорить о непрестанной борьбе цивилизации с музыкой»; карточные домики либерально-демократической цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни, а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут; в подлинном гуманизме искусство неразрывно связано с музыкой, «Шиллер — последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки».

В статье «Интеллигенция и Революция» Блок продолжает атаку на враждебную духу музыки цивилизацию. Но стиль его меняется. Перед нами уже не историософские теории, а яростно пылающее обвинение всей антибольшевистской России.

«Почему „учредилка"?» — спрашивает Блок, то есть для чего нужно созывать Учредительное собрание? «Потому, что мы сами рядили о „выборных агитациях", потому, что самые цивилизованные страны (Америка, Франция) сейчас захлебнулись в выборном мошенничестве, выборном взяточничестве. <...> Почему „долой суды"? — Потому, что... судья-барин и „аблакат"-барин толкуют промеж себя о „деликте"; происходит „судоговорение"; над несчастной головой *жулика* оно происходит. Жулик — он жулик и есть; уж согрешил, уж потерял душу; осталась одна злоба или одни покаянные слезы: либо удрать, либо на каторгу; только бы с глаз долой. Чего же еще над ним, напакостившим, измываться? <...> Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. <...> Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мошной, а дураку — образованностью». Не меньше гневной насмешки в отзывах Блока о духе

русской семьи, о низшей, то есть народной, средней и высшей школе.

Разумеется, советские литературоведы верно констатировали, что Блок нападает на те же объекты, что подвергались атакам и со стороны советского лагеря: консервативно-монархическую и либерально-демократическую Россию. Но тон и пафос атак совершенно разный. Даже в самых гневных своих тирадах Блок, обрушиваясь на старый мир, никогда не прибегает к терминологии марксизма; о классовой борьбе ни звука; субъект революции — никак не пролетариат, нет, ее субъект — народ, столетиями порабощавшийся дворянством и интеллигенцией. Читаешь — и приходишь в недоумение: разве Блок никогда не слышал, что освобождение крестьян от крепостной зависимости было задумано и проведено в жизнь политиками-дворянами? Не упоминает он и о том, что в 70-х годах прошлого века первые революционные партии «Земля и воля», «Народная воля» числили в своих рядах сплошь дворянскую молодежь? Он же наверняка знал, что многие критики мягкотелого либерализма вышли из русского дворянства и русской буржуазии и что, быть может, лучшие творения русской литературы созданы дворянами-помещиками. Разве можно сказать, что их мир был лишенным какой бы то ни было музыки? Более того, не она ли прозвучала в смертный час старой России реквиемом, слушать который без глубочайшего потрясения невозможно? Как объяснить, что музыкальнейший из всех русских поэтов не услышал этой музыки? Думаю, мы поймем, в чем тут дело, только если признаем, что Блок был последним радикальным представителем того общественного слоя, который в русской литературе и публицистике окрестили «кающимся дворянством». И в этом отношении Блок ближе всех к толстовскому мироощущению. Даже в самых гневных, саркастических нападках Блока на

мир его предков и его сословия неизменно звучит толстовская нота — личное, глубоко переживаемое сознание своей вины перед народом, ибо живущие за счет народного труда не дают народу ничего, что ему необходимо. Большевизм о подобной любви к народу не слыхивал. Радикальных марксистов народ интересовал лишь как сырье, из которого они со временем выкуют крепкие боевые отряды пролетариата. Один из наиболее интересных и искренних марксистов Суханов пишет весьма назидательно, что для революции было бы лучше, если бы крестьяне не участвовали в ней, а, разорив помещичьи имения, спокойно и удовлетворенно вернулись бы к «идиотизму своего крестьянского жития». Ведь эти слова — классический пример «надменного политиканства», которое Блок в статье «Интеллигенция и Революция» называет «великим грехом». Сам он был совершенно чист от этого греха. Через пять дней после завершения работы над статьей Блок отвечал на вопрос официальной анкеты:[1] «Возможно ли примирение интеллигенции с большевиками?» Его ответ был на сто процентов положительным. Более того, Блок питает надежду, что в самом ближайшем будущем озлобление интеллигенции против большевиков исчезнет, ибо «у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков». Того, что вопрос сознательно был сформулирован некорректно, исходя из посылки, что революция вызвана к жизни не интеллигенцией, а пролетариатом, Блок, «политически безграмотный», как он аттестует себя в том же интервью, просто не заметил. Один из самых страстных сторонников большевистской революции, он был среди них, конечно же, и одним из самых слепых. Он не увидел враждебности марксизма по отношению к крестьян-

[1] Речь идет об интервью для анкеты корреспонденту газеты «Эхо» 14 января 1918 года.

ству, не увидел и того, что ни Ленин, ни Троцкий, ни кто бы то ни было еще из видных большевистских вождей — в отличие от некоторых эсеров — никогда в жизни не слыхали той музыки, которою сам он был полон; ни один из них ведь не был мистиком даже в самом приблизительном смысле этого слова. Этим типологически важным обстоятельством объясняется и признание Блока в дневнике за 1919 год:[1] он «...склонялся всегда более к народничеству, чем к марксизму». Признание Блока вполне понятно, если полагать вместе с ним, что субъект революции не пролетариат, а народ. Крестьянские бунтари Разин и Пугачев были Блоку, конечно же, ближе, чем взращённые на Марксе и Гегеле социологи от экономики. Идеология коммунистической партии ему всегда была чужда. Близка ему была только большевистская мистика разрушения. В Октябре он увидел последний, высший вал кипящего народного возмущения, хлынувший на просторы России. И в эту стихию возмущения он бросился с отчаянным энтузиазмом. Как это было, он описал в дневнике. 9 января 1918 года Блок пишет, что в состоянии полного изнеможения, «на днях, лежа в темноте с открытыми глазами, слушал гул», который принял за начинающееся землетрясение. Через два дня гул начинает превращаться в музыку — совсем новую, никогда ранее не слыханную. Он спрашивает себя, не желтая ли эта музыка, не шум ли желтых азиатских полчищ, хлынувших в Европу, — предсказанное Вл. Соловьевым восстание желтого Востока против Запада. Но внезапно настает ясность: это музыка мировой революции, крушения старого мира. Теперь он знает: будет сметено все — религия, культура, искусство; все будет сожжено — честь, нравственность, право. «...Музыка еще не по-

---

[1] Только это не в дневнике, а в протоколе допроса 15 февраля 1919 года в ВЧК.

мирится с моралью. Требуется длинный ряд *антиморальный* (чтобы «большевики изменили»), требуется *действительно* похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы *музыка согласилась помириться с миром*».[1] Случайно встретив где-то Зинаиду Гиппиус, когда-то относившуюся к нему дружески, Блок с искренним удивлением спрашивает, неужели она не знает, что России не будет, как не будет Англии, Германии, Франции. Совсем новыми такие пророчества в России не были. Соловьев на смертном одре говорил, что историософам пора уходить в отставку, поскольку исчез их предмет: «всемирная история внутренне кончилась».[2] Но пугающе ново блоковское «да» полному разрушению старого мира, вдохновенное упоение музыкой всеуничтожающей революции. Лицо большевизма он безоговорочно воспринимает как истинное лицо России и не может понять, почему люди, которые принимали Петербург Достоевского и восхищались бешеной тройкой Гоголя, оказались неспособны понять, что бешенство большевизма есть откровение душевных глубин России. Он не без злорадства напоминает непримиримым демократам слова Карлейля: демократия входит в историю, «опоясанная бурей». Блок жаждал бури и, как Бакунин, верил, что страсть к разрушению — «творческая страсть». Единственная возможность спасения — отдаться музыке разрушения: «Все... стало грязью. Остался один *élan*.[3] *Только* — полет и порыв; лети и рвись, иначе — на всех иных путях гибель».[4] «Ничего, кроме музыки, не спасет».[5]

---

[1] Дневник. 4 марта 1918.

[2] Из статьи «По поводу последних событий» (1900).

[3] Порыв, вдохновение (*фр.*).

[4] Дневник. 20 февраля 1918.

[5] Там же. 4 марта 1918.

Из этой музыки всего за несколько дней поднялось значительнейшее поэтическое творение Александра Блока — «Двенадцать». Оно имело невиданный успех во всем мире, за короткое время было переведено на 21 язык. Из многих немецких переводов лучшие — переводы Грегора и Целана. Блок писал «Двенадцать» вдохновенно, с чувством, что пишет поэму не он, что она как бы ему продиктована. «Во время и после окончания „Двенадцати" несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)». Поэтическое вдохновение Блока было столь огромно, что он, скромнейший человек, всегда предъявляющий к себе высокие требования, делает совершенно неожиданную для него запись в дневнике: «Сегодня я — гений».[1] «Двенадцать» шокировали и возмутили всех антибольшевистски настроенных русских людей, в том числе и многих прежних друзей Блока. В значительной мере эта реакция объясняется тем, что поэму восприняли как чисто политическое произведение, с этих позиций и судили о ней. Блок со страстью возражает против такого понимания «Двенадцати»: «...те, кто видит в „Двенадцати" политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи...»[2] Но возражения не помогли. Независимостью мышления в то время обладали немногие, и они, немногие, способные мыслить, были так одиноки, что молчали.

Читая «Двенадцать» сегодня, сразу замечаешь, что в творчестве Блока поэма эта отнюдь не стоит особняком.

Эсхатологическая тема гибели мира воспринята Блоком от Владимира Соловьева, он и в юности размышлял о ней и обращался к ней в поэзии.

---

[1] 29 января 1918.

[2] Записка о «Двенадцати» (1920).

Ненавистью к корявым буржуям и мягкотелому либерализму отмечены многие стихотворения Блока, особенно те, что связаны с темой войны. Не нова в поэме и «декорация» — тот же Петербург, по окраинам которого поэт бродил ночами, переживая видения Прекрасной Дамы.

Создатель «Двенадцати» и певец Прекрасной Дамы — один и тот же человек, который таковым себя и ощущал, о чем можно заключить из странного замечания, в котором он отстаивает неполитический характер своей поэзии: в январе 1918 года он «в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого».[1] (Блок имеет в виду свои увлечения Волоховой и Дельмас.) Уже эти неожиданные слова и особенно неожиданное заявление, что и страстная любовь его к большевистской революции слепа, позволяют сделать вывод, что Блок ни в коем случае не отрекается от своих прежних произведений, и в первую очередь это относится к циклам «Снежная маска» и «Кармен», хотя советское блоковедение упорно пытается доказать обратное. Да ведь сам Блок говорит, что ценит эти стихи, так как они возникли вместе с приятием захватившей его в те годы стихийной силы. Если понять слова Блока буквально, то получается почти тот смысл, что большевистская революция явилась последней возлюбленной, к которой вновь вспыхнула его слепая страсть.

Конст. Мочульский верно отмечает, что революция, отображенная в «Двенадцати», происходит не в деревне, а в городе, в уникальном Петербурге. Крестьянство в поэме безмолвно, хотя оно в те годы отнюдь не безмолвствовало. Здесь раздаются голоса нищих, рабочих, солдат, да еще проституток, устроивших собрание, чтобы обсудить свои ставки и цены

---

[1] Там же.

для клиентов. В поэме властвуют те же природные силы, что и в прежних циклах: ветер, снег и ночь.

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер, —
На всем Божьем свете!

Жалобы населения вложены в уста плачущей старушки:

Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

Злобный враг большевиков «товарищ поп» обрисован несколькими штрихами:

А вон и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Рядом с попом — фигура буржуя (в немецком переводе поэмы — неточное «бюргер»):

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жмется шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

Двенадцать красногвардейцев изображены без малейшего пафоса. Читая поэму, начисто забываешь,

что эти двенадцать — представители элиты большевистских вооруженных сил. По большей части они именуются просто «ребятами». Характерно, что изображение великого революционного процесса оживляет почти трогательная любовная история, которая заканчивается убийством проститутки Катьки:

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Столкновения, или боя, в «Двенадцати» не происходит — озлобленный долгогривый поп, буржуй, упрятавший нос в воротник, это не приготовившиеся к бою враги, и двенадцать парней — не боевой отряд. Да и Блок говорит, что «их винтовочки стальные» направлены «на незримого врага», что стреляют они в пустоту. Призывы «Вперед, вперед, рабочий народ!» появляются ближе к концу поэмы, но боя не происходит.[1] И это отвечает блоковскому представлению о революции: она вызвана к жизни не волей людей, а судьбой, шумящей волной событий, нахлынувших на людей.

Последние строки поэмы, из-за которых смысл ее становится темным и в то же время глубоким, таковы:

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невиди́м,

И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,

[1] Прямых призывов «к делу», «бою», в тексте поэмы нет.

В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

Не поставь Блок в конце своей поэмы имени Иисуса Христа, борьба вокруг «Двенадцати» вряд ли проходила бы намного спокойнее, но ее глубинные мотивы были бы более явственны. Партийцы-большевики и их сторонники имели бы все основания быть довольными поэмой, подставив на место вождя отряда Маркса или Ленина. Противники большевиков, и в первую очередь бывшие друзья Блока, меньше бы возмущались и, наверное, во главе красногвардейцев видели бы Антихриста. А появление Христа затуманило четкие фронтовые линии в войне двух сил и превратило в хаос борьбу вокруг Блока. Во многом вина здесь падает на самого поэта. В альманахе «Записки мечтателей» в 1922 году опубликована его дневниковая запись: «Мне тоже не нравится конец „Двенадцати“. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. ...Я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос».

То, что появление Христа в поэме было неожиданно и не по сердцу Блоку, вполне понятно, ведь он не преодолел своего радикально враждебного отношения к Христу, о котором писал Евг. Иванову; в статье «Интеллигенция и Революция» он также, причем прямо-таки в стиле большевистской агитации, высмеял церковь и духовенство.

Да и в самой поэме красногвардейцы — безбожники, все как один. Свобода их — без креста, они шагают вдаль «без имени святого».

Еще более загадочным становится смысл появления Христа, когда вдумываешься в следующие слова Блока: «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы „недостойны“ Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что именно Он идет с

ними, а надо, чтобы шел Другой».[1] Вне всякого сомнения, под «Другим» Блок понимает Антихриста. Что же все это значит? Почему возглавлять красногвардейцев должен Антихрист? Что это за Христос, которого Блок, неожиданно для себя самого, вдруг видит вождем революции? Как Блок к нему относится, как относятся к нему эти «двенадцать человек»? Появление в поэме Христа крайне неприятно задело большевистских интеллигентов, однако от резкой критики они воздержались. Ленин ограничился замечанием, что концовка ему непонятна. Горький заявил, что поэму в целом надо понимать как сатиру на революцию. Это мнение он лично высказал Блоку. Тот усомнился в правоте Горького, но оправдываться не стал. А до чего додумался поэт Макс Волошин: концовку-де надо понимать не в том смысле, что Христос ведет за собой красногвардейцев, — это они ведут его куда-нибудь на окраину, чтобы расстрелять.

Прежде сочувствовавшие Блоку литераторы из круга Мережковского — Зинаида Гиппиус, Вяч. Иванов и Сологуб были потрясены и ошарашены. Кое-кто ограничился выражением соболезнования и пожеланием скорейшего выздоровления. Так, Иванов, презентуя Блоку свою новую книгу, сделал на ней такую надпись: «О Боже, ниспошли любовь и мир его ненавидящей душе». Сильнее всех, пожалуй, была потрясена Зинаида Гиппиус, когда-то, особенно во времена упорной борьбы Блока за сердце Любови Дмитриевны, игравшая немаловажную роль в его жизни. Незадолго до отъезда Гиппиус в эмиграцию они случайно встретились в трамвае. Блок спросил, подаст ли она ему руку. «Лично — да, только лично — не общественно», — таким был ответ. В эмиграции она, как и ее муж Мережковский, выступала

---

[1] Дневник. 20 февраля 1918.

против Блока яростно, не брезгуя даже клеветой. Из Парижа она прислала ему коротенькое стихотвореньице:

Впереди двенадцати не шел Христос!
Так мне сказали сами хамы.
Но зато в Кронштадте пьяный матрос
Танцевал польку с Прекрасной Дамой.
Говорят — он умер. А если и нет?
Вам не жаль Дамы, бедный поэт?

Глава акмеистов поэт Гумилев сказал, что Блок, написав «Двенадцать», «вторично распял Христа и еще раз расстрелял государя». Подобные высказывания заполнили бы страницы и страницы, но это не объясняет сложившуюся ситуацию.

Разгадка финала, предложенная Волошиным, неверна, само развитие сюжета ее исключает. Ополчившиеся на Блока бывшие друзья и многие из широкого круга антибольшевистски настроенных людей вообще не пытались искать какую-то разгадку. Исключением был Конст. Мочульский, проницательно угадавший в поэте две души, которые не стремятся покинуть друг друга, но загадочным образом остаются вместе, существуя в постоянном противоборстве. Мочульский ссылается на дневниковую запись Блока, как бы извиняющуюся: Блок пишет, что не «восхвалял» Христа, а «только констатировал факт: если вглядеться в столбы метели на этом пути, то увидишь „Иисуса Христа". Но я иногда сам глубоко Его ненавижу».[1] Здесь, пишет Мочульский, говорят два человека: одному свыше дано констатировать факт (какая пророческая уверенность!), что Христос находится на пути в будущее; другому этот факт страшен, и он чувствует ненависть к призраку. Характеристика Мочульского верна. Блок всю свою жизнь

---

[1] 10 марта 1918.

был неким замкнутым в себе целым, но целостность эта на протяжении всех фаз и во всех сферах его жизни сохранялась благодаря непрестанной борьбе его души с самою собой. В ранней юности она воспринималось самим поэтом как борьба мистицизма и скептицизма, задачу последнего он видел в защите мистики от беспредметного романтизма. Позднее, в какой-то мере по причине измены Прекрасной Даме с Незнакомкой, мистика Блока все более утрачивала связь с надмирной реальностью, а вследствие этого его скептицизм все больше обращался в нигилизм.

Ненависть к прошлому и в особенности к прошлому старой России стала его сильнейшим чувством. В письмах, дневнике, а также в разговорах с разными людьми часто мелькают слова: «России не будет». Прекрасные стихи о России, написанные в 1908—1910 годах, он теперь считает панихидами. В них — последние полные любви и тревоги слова, какие нашел поэт для своей Родины. Начиная с 1918 года он находил для старой России лишь самые злые, самые несправедливые, самые убийственные слова, которые своей безмерностью едва ли уступали большевистской агитации и пропаганде. Глубину своей ненависти он сознавал. Однажды, гуляя по городу с писателем Замятиным, он сказал: «Ненавидящая любовь — это, пожалуй, точнее всего, если говорить о России, о моем отношении к ней». В этой ненавидящей любви — объяснение того, почему любую попытку спасти хоть крохи от старой России он считал убийством, а в любой попытке большевизма уничтожить прошлое ему виделось сотворение мира.

Россия не отплатила Блоку злом за эту ненависть, но дважды пыталась избавить его от заблуждений и вывести на верный путь. Первую попытку сам Блок описал в цикле «На поле Куликовом». Вечером накануне битвы он слышит ее голос в криках лебедей. Наутро, когда тучей черной двинулась орда, он ви-

дит на своем щите нерукотворный образ, но это не образ Подруги Вечной, а лик Богородицы. В этом видении, пишет Мочульский, свершилось мистическое предчувствие певца: розовые облака, клубы тумана, скрывавшие Прекрасную Даму, рассеялись, и русский мыслитель ясно читает в душе русского народа имя Пречистой Заступницы, Божьей Матери. Не напоминает ли это явление Христа в «Двенадцати»? Сам поэт не понимает этого явления, оно ему неприятно. Он возражает против предположений, что как-либо утверждает Христа. Более того, он заявляет, что Христа иногда ненавидит. Но, несмотря на это, он *должен* поставить Христа на то место, которое, по его мнению, принадлежит Антихристу. Так кто же повелел явиться этому видению в поэме, если опять-таки не Россия, ненавистная? Не было ли это ее попыткой спасти своего заблудшего сына?

В одно время с «Двенадцатью» родились «Скифы». «Двенадцать» закончены 29 января 1918 года, «Скифы» написаны за один день — 30 января. Стилистически эти поэмы противоположны друг другу. В «Двенадцати» стихи выверены тончайшим музыкальным слухом, классические размеры перемежаются чисто тоническими ритмами народной песни. Поэма то поет, то пускается в пляс, то стонет, то выкрикивает агитационные лозунги. В «Скифах» Блок обратился к традиции ломоносовских и державинских од XVIII века. Слышен в этих чеканных строфах и звенящий пафос пушкинского стихотворения «Клеветникам России», в котором великий поэт отказывает Западной Европе в праве на вмешательство в «домашний спор славян между собой» и напоминает о том, что русские своею «кровью искупили Европы вольность».

«Скифы» дышат страстной ненавистью к Европе, но дышат и живой любовью, какой, утверждает Блок, Европа давно уж не знает, любовью, что «и жжет, и

губит». Несколько строф посвящены широте русской любви. «Мы любим всё — и жар холодных числ, / И дар божественных видений... и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...» Гимн вселенской русской любви заканчивается предложением мира:

Придите в мирные объятья!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

Завершает стихотворение предостережение Европе: если она не примет руку дружбы, Россия не встанет второй раз на защиту Европы от желтого Востока:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз — на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

«Скифы» — последнее поэтическое произведение Блока. После них были изданы два томика написанных раньше, но не напечатанных стихов — «Седое утро» и «За гранью прошлых дней». Критика писала: «Не новый путь. Уже заглавия звучат анахронизмами».

Блоку вполне ясна была причина, по которой он перестал писать: он больше не слышал музыки. Если спрашивали, почему не появляются новые стихи, он всем отвечал одинаково: «музыки — нет», «все звуки прекратились». Громовые годы эпохи в его восприятии стали «беззвучным пространством». Понятно, что с умолкнувшей музыкой началось и некоторое отрезвление Блока по отношению к революции. Один из друзей пишет в своих воспоминаниях о Блоке: «В августе месяце 1920 года... <Блок> не отрицал, что революция — явление огромное, но он уже не

считал ее явлением безусловно положительным и склонен был признать ошибкой ту свою веру в нее, какая веяла на страницах „Двенадцати“ и книги об интеллигенции».[1] И серые будни, опустившиеся на революционную бурю, едва ли позволили Блоку сохранить свой прежний взгляд на нее.

Несмотря на популярность «Двенадцати», Блок по причине своего сотрудничества с руководителями левых эсеров был арестован и провел под арестом одну ночь. Зимой 1917—1918 годов он жил в более тяжелых условиях, чем большинство петербургских интеллигентов, так как в практической жизни был беспомощен. Он мерз и голодал. Понемногу положение улучшилось, после того как жене Блока предложили за ежемесячный гонорар каждый вечер выступать с чтением «Двенадцати» на сцене литературного клуба «Приют комедиантов». Со временем они узнали те обходные пути, благодаря которым можно было продать на рынке что-то из вещей. Голодать уже не приходилось, но Блок очень страдал от холода.

В апреле 1920 года появились первые симптомы болезни, диагноз которой установить не удалось, — общая слабость, сильные боли в руках и ногах. Болезнь стремительно прогрессировала. У друзей возникла идея отправить Блока на два-три месяца за границу, но он ни под каким видом не соглашался покинуть Петербург. В те дни он написал полные отчаяния строки:[2] «...сейчас у меня ни души, ни тела нет, я болен, как не был никогда еще: жар не прекращается, и все всегда болит. <...> Итак, „здравствуем и посейчас“[3] сказать уже нельзя: слопала-таки пога-

[1] Из статьи Александра Тинякова «Памяти А. А. Блока».

[2] Письмо К. Чуковскому от 26 мая 1921.

[3] Отсылка к шутливому стихотворению 1919 года, написанному Блоком для «Чукоккалы», с такими строками: «А далекие потомки и за то похвалят нас, что не хрупки мы, не ломки, здравствуем и посейчас...»

ная, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка». О последнем — печальном — триумфе Блока в Петербурге рассказал писатель Замятин:

«Помню, он с усмешкой рассказывал — вечер его не разрешают: спекуляция, цены выше каких-то тарифов. Наконец — разрешили. И вот доверху полон огромный Драматический театр (Большой) — и в полумраке шелест, женские лица — множество женских лиц, устремленных на сцену. Усталый голос Чуковского — речь о Блоке — и потом, освещенный снизу, из рампы, Блок — с бледным, усталым лицом. <...> И в тишине — стихи о России. Голос какой-то матовый, как будто откуда-то уже издалека — на одной ноте. И только под конец, после оваций — на одну минуту выше и тверже — последний взлет.

Какая-то траурная, печальная, нежная торжественность была в этом последнем вечере Блока. Помню, сзади голос из публики:

— Это поминки какие-то!

Это и были поминки Петербурга о Блоке. Для Петербурга — прямо с эстрады Драматического театра Блок ушел за ту стену, по синим зубцам которой часовым ходит смерть: в ту белую апрельскую ночь Петербург видел Блока в последний раз».

Еще одно прощание, хотя и совсем иного рода, состоялось в Москве, куда он поехал выступать с вечерами стихов. Самочувствие его было очень плохим, он вскоре пришел к мысли отказаться от нескольких выступлений, которые еще предстояли, но не нашел в себе сил для отказа. В один из этих вечеров (когда чтение стихов уже закончилось) он сидел со знакомым писателем[1] за кулисами и услышал, как на подмостках некий «вития»[2] весело доказывал тол-

[1] С К. Чуковским.

[2] Согласно Вл. Орлову — А. Струве.

пе, что в стихах Блока нет динамики, нет нового стиля, вообще это стихи мертвеца. Блок, наклонившись к своему другу, сказал: «Это правда... я умер». Болезнь его быстро развивалась. 5 августа 1921 года пришло разрешение выехать за границу на два или три месяца, для лечения. Оно опоздало. 7 августа в 10 часов утра Блок умер.

Комната, где умер Блок, была полна цветов и венков. Далеко не все, кто хотел попрощаться с поэтом в его квартире, могли войти: лестница и двор были заполнены людьми. Пел хор Мариинского оперного театра. Близкие Блоку писатели, в том числе Белый, вынесли гроб. Весь долгий путь до кладбища гроб несли на руках друзья и близкие Блока.

Благоговейно совершили отпевание. Пели литургию Чайковского, поэтому панихида затянулась. Всё несли и несли цветы. К открытому гробу подходили с последним целованием незнакомые девушки, едва сдерживая рыдания. Откуда-то справа на гроб и толпу падал широкий солнечный луч.

Десятью годами позднее могилу Блока трудно было отыскать. Она заросла густой сорной травой. Тут же лежали увядшие стебли кем-то принесенных цветов. На перекладине креста с трудом можно было разобрать потемневшие от дождей строки:

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество.

Трудно вообразить себе что-то более печальное, чем короткая жизнь Александра Блока. Наделенный цветущим здоровьем и поразительной красотой, одаренный великим талантом, нашедший путь в «горний мир», удостоившийся, как и Владимир Соловьев, свидания с Софией, он в конце своего жизненного пути был физически и душевно больным человеком, измученным разочарованиями, самообвинениями и

бесконечной болью, человеком, который уже ничего не желал, кроме смерти.

Найти исчерпывающее объяснение этой трагической судьбы исследователям никогда не удастся. Каждый человек есть тайна, которая навеки останется неразгаданной. И все же можно, наверное, сказать, что три заблуждения в жизни и познании, характерные не только для Блока, но и для всего нашего времени, проливают свет на конец его жизни. Это потеря себя самого в стихии чувственной страсти, оставившей истинную любовь, безвольное приятие революционной утопии, которая враждебна традиции и исключает спасительное здравомыслие, и, наконец, главное — безотрадные блуждания в потемках мистики, не имеющей в религии защиты от грозных опасностей.

Вокруг Блока было немало людей, видевших эти заблуждения. Но странным образом по большей части их поэту прощали — наверное, по причине неизменного впечатления, что зло, творимое им, меньше, чем зло, творимое с ним. Быть может, он был послан ради предостережения всем нам?

Когда Замятин сообщил о смерти Блока Горькому, тот, потрясенный, сказал: этого нам нельзя простить. Но гораздо больше нельзя было бы всем нам простить, если бы при построении новой России мы легкомысленно упустили суть смерти Александра Блока.

* * *

В моей работе многие оказали мне дружескую помощь, за которую я всех сердечно благодарю.

Весьма нелегко было достать необходимые книги, и тут мне делом и советом помог профессор Чижевский. Он предоставил в мое распоряжение многие редкие книги из своей личной библиотеки, а также из собрания славянского семинария Гейдельбергского университета; кроме того, он подсказал мне, что многие издания, которых нигде больше нет, я могу получить, обратившись в библиотеку города Хельсинки. Исследование о Соловьеве я, перед тем как отнести в издательство, послал величайшему в Германии знатоку его творчества, профессору Людольфу Мюллеру. Он крайне внимательно прочитал рукопись и указал мне на целый ряд мест, требующих разъяснения для немецкого читателя.

В работе над очерком о Вяч. Иванове очень большую помощь оказала мне Ольга Шор (Дешарт). До написания текста я пять недель провел у нее в Риме, где был мне прочитан незавершенный роман писателя и где услышал я многое о его жизни и творчестве, чего нигде больше не узнал бы.

Особую благодарность выражаю госпоже Фриде Гадамер, самоотверженно помогавшей мне при окончательном оформлении рукописи и трудоемком чтении корректур. Два стихотворения — одно Вяч. Иванова и одно Андрея Белого — переведены на немецкий язык Гертой Шульт.

Федор Степун

О РАБОТЕ НАД ПЕРЕВОДОМ ОЧЕРКОВ Ф. СТЕПУНА

Книга очерков о русском символизме — пять портретов любимых писателей и мыслителей Ф. Степуна — вышла в 1964 году в мюнхенском издательстве «Carl Hanser Verlag» на немецком языке и стала последней опубликованной при жизни книгой философа, культуролога, историка и литературного критика, автора ценнейших воспоминаний «Бывшее и несбывшееся» (1948) и, что немаловажно для его литературного стиля, превосходного лектора и популяризатора знаний. Немецкий язык был усвоен Ф. Степуном в детстве, усовершенствован в студенческие годы (в Гейдельбергском университете) и доведен до блеска в эмиграции (1922—1965) в Германии. Тем самым текстологические проблемы, связанные с так называемым автопереводом, для издания на русском языке «Мистического мировидения» не актуальны — Ф. Степун, собственно, не переводил, а свободно написал книгу очерков на своем втором «родном» языке, немецком. При этом он мог опереться на огромный опыт — до конца жизни Ф. Степун читал в Мюнхенском университете курс лекций по истории русской духовной культуры, им написано множество статей и сообщений на немецком языке. Что касается названия, «мировидение» представляется приемлемым переводом немецкого «Weltschau», так как, исходя из практики перевода и

лексикографии, слова «мировоззрение» и «миропонимание» можно считать закрепившимися соответствиями немецкого «Weltanschauung», лексическая семантика их несколько уже, нежели у отличающегося более высокой степенью абстракции «Weltschau»; неоднократно используемый Ф. Степуном в различных сочинениях термин «миросозерцание» с иной стороны опять-таки конкретизирует характер отношения к миру: как созерцательный или созерцающий. Поэтому компонент «-видение», в особенности в сочетании с «мистическое», скорей всего может наиболее верно передать обобщенный характер немецкого «schau».

Проблемы, небезынтересные, в частности, с точки зрения лингвистических аспектов перевода, возникают постольку, поскольку происходит «обратный» перевод авторского текста на русский язык, и проблемы эти двоякого рода. Не говоря уже о том, что переводчики стремились по возможности приблизить стиль перевода к стилю автора, доступному для изучения в текстах его сочинений, написанных на русском языке, была необходима идентификация многочисленных цитат, не только стихотворных, что представляло менее сложную задачу, но и особенно многочисленных прозаических. Это прежде всего цитаты из произведений тех авторов, чьи литературные портреты воссоздал Ф. Степун, но также из многих и многих других, а в их числе, например, Бакунин и Достоевский, Иван Киреевский и Карл Каутский, Евгений Замятин, Корней Чуковский, Козьма Прутков и многие другие. С этим связана вторая проблема перевода, причем, как оказалось, проблема довольно щекотливого свойства: в ходе работы выяснилось, что иногда автор, возможно, полагался на свою память, безусловно прекрасную, но все же способную и подвести.

Ф. Степун посвятил краткое послесловие тем, кто оказал ему помощь при подготовке рукописи, снабдил некоторыми книгами, поделился воспоминания-

ми, и, в частности, он пишет: «Исследование о Соловьеве я, перед тем как отнести в издательство, послал величайшему в Германии знатоку его творчества, профессору Людольфу Мюллеру. Он крайне внимательно прочитал рукопись и указал мне на целый ряд мест, требующих разъяснения для немецкого читателя». Здесь упомянут фактор, который современная наука о языке исследует в русле лингвистической прагматики, а именно ориентированность авторской интенции на определенного адресата, вернее, на авторские представления о нем и его оценки.

Ориентация на адресата информации, иначе говоря, учет предполагаемых знаний (или отсутствие таковых) у немецкого читателя ярче всего, пожалуй, проявляется в предисловии к «Мистическому мировидению». Ф. Степун ссылается на лекцию Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанную в 1892 и напечатанную в следующем году; излагая Мережковского, он пишет (в прошедшем времени) и о натурализме, который представляли писатели, группировавшиеся вокруг горьковского издательства «Знание». Между тем издательство было основано в 1898 году, Горький руководил им еще позднее. Дело, скорей всего, в том, что, мысленно возвращаясь в ту пору и анализируя тогдашнюю литературную ситуацию, глядя в прошлое издалека, с дистанции семидесяти лет, Ф. Степун, вероятно, полагал уже не актуальным для своих читателей в 60-х годах XX века небольшое расхождение в несколько лет.

Полагая — справедливо или нет, нас в данной заметке не интересует, — что немецкая читательская аудитория, вероятно впервые, благодаря его книге познакомится с таким явлением культуры, как русский Серебряный век, Ф. Степун иногда не приводит точные цитаты из произведений, на которые ссылается (зачастую обходясь и без точного указания источ-

ника), но дает, заключив в кавычки, свой собственный перевод — вольный или сокращенный, либо, напротив, дополненный уточняющими и поясняющими замечаниями, которые, однако, не оговариваются и остаются не отмеченными, например, в скобках. Подобный перевод можно квалифицировать скорей как изложение или пересказ. Кроме того, удалось выявить ряд случаев автоцитации, когда Ф. Степун пересказывает либо приводит скрытые цитаты из своих собственных опубликованных сочинений. Наконец, есть пассажи, в которых мы встречаемся с контаминированными, неточными и даже «ложными» цитатами.

Эти моменты заслуживают пристального внимания, на наиболее существенных остановимся подробнее, начав с автоцитации.

К автоцитированию Ф. Степун чаще всего прибегает, рассказывая о жизни Андрея Белого: с ним автора связывали добрые отношения, — ему посвящены страницы воспоминаний, некролог, очерк «Памяти Андрея Белого». Не отмеченные самим Ф. Степуном отрывки из этого очерка (текст см. в кн.: Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. М.: Республика, 1993. С. 191—202), переведенные на немецкий язык, на основе лингвистического анализа были идентифицированы в тексте оригинала «Мистического мировидения» и учтены при переводе на русский, ниже они выделены курсивом.

«...Замкнутость созданного Белым мира в одиноком „я", без доступа к сотворенной Богом действительности, эта *самозамкнутость „я"*, замкнутость мира в личности, приводит к тому, что Белый *носится по океанским далям своего собственного „я"*, гонимый всеми ветрами, *не находя берега, к которому можно было бы причалить. Время от времени он, захлебываясь от радости, оповещает: „берег!" — но каждый очередной берег Белого при приближении*

к нему снова оказывался занавешенной туманами на миг отвердевшей „конфигурацией“ волн. <...>

К многообещающему началу внезапно наставшего культурного возрождения примешивались крайне мрачные и нездоровые явления. <...> *К этим запахам духовного растления* примешивались угрожающие симптомы политического недуга. *Под Москвой горели леса*, а в рабочих кварталах *готовилась вновь разгореться тлеющая революция. То прошел слух, что вечером на бульваре рабочий покрыл последними словами нарядную барыню, мол, двум своим великолепным догам она обкарнала уши при хирургах, в то время как бабы в деревне рожают без повитух; то* пролетарии *жутко пригрозят громадными кулаками* в занавешенные окна роскошного ресторана... <...>

Он ощущал приближающееся землетрясение, был полон предчувствий и старался везде поспеть, все увидеть и узнать, все охватить своим творчеством. *В годы московской жизни Андрей Белый с одинаковой страстностью бурлил и пенился на гребнях всех ее волн.* Возглавив новое художественное направление в русском религиозном символизме, он все с тою же исступленностью *воевал против писателей-натуралистов.* <...> ...Запускал свои статьи, блестящие и содержательные, но несправедливые, *шипевшие в воздухе точно бешеные ракеты.* <...> Часто он *страстно спорил на полулегальных собраниях красных толстовцев, штундистов и православных революционеров*, стремившихся в то время к тайному союзу православной церкви и социализма.

Талантливее всего бывал Белый в прениях. Позади трибуны, за длинным зеленым столом, как было принято в России, сидят приглашенные ораторы, среди них и Белый; он рассеян, *отсутствует, то есть пребывает в какой-то бездне своего одиночества и своего небытия.* Трудно отвести от него взгляд. *Весь он словно клубится какими-то обличиями.* <...> *То*

торчит над зеленым столом каким-то гримасничающим Петрушкой с головой набок, то цветет над ним в пухе волос и с ласковой лазурью глаз каким-то бездумным одуванчиком, то вдруг ощерится зеленым взором и волчьим оскалом... Но вот „слово предоставляется Андрею Белому“. Белый, ныряя головой и плечами, протанцовывает на кафедру. Безумно вдохновенной своей головой возникает над нею и, озираясь по сторонам (где же враги?), начинает возражать: сначала ища слов, в конце же всецело одержимый словами, обуреваемый их самостоятельной в нем жизнью. Оказывается, он все услышал и все запомнил. И все же как его воспоминания — не воспоминания, так и его возражения — не возражения. Сказанное лектором для него, в сущности, только трамплин. Вот он разбежался мыслью, оттолкнулся — и уже крутится на летящих трапециях собственных вопросов в высоком куполе своего трагически *одинокого „я“. <...>*

Стояла совсем поздняя осень. Белый пришел к нам в тот сумеречный час, когда в Москве спускают шторы и зажигают лампы. *В мой кабинет с большим письменным столом у окна вынырнул он из-под портьеры передней... Остановившись перед окном,* за которым в заснеженной пустоте зимних сумерек умирал старый тополь, *он обвел блуждающим взором мой стол и блаженно улыбнулся вопросом: „А вам тут очень хорошо работать?“ Затем опустился в кресло и отошел в себя. Я сразу почувствовал, что, собравшись по сговору к нам, он не выключил в себе творческого мотора и что перед ним клубятся* стереоскопически четко *какие-то* незримые миры.

Как дальше протекал тот вечер, я в подробностях не помню. *Помню только уже очень поздний час, отворачивающуюся в сторону от едкого дыма папиросы вдохновенную голову Белого, то наступающего на нас с женой с широко разверстыми и опущенны-*

ми книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием. Весь он... явно охвачен каким-то творчески-полемическим исступлением. Он говорит о наших общих знакомых, своих и моих друзьях, ученых и художниках. Я слушаю и чувствую, как по спине бежит озноб. *Боже, что за жуткие* фантастические, почти метафизические *карикатуры изваяет он своими гениальными словами! ...Нет, дело не в недоброжелательстве к людям и, конечно, не в издевательстве над ними. Дело просто в обреченности Белого видеть мир и людей так, как иной раз по ночам, в особенности в детстве, видятся разбросанные по комнате предметы. Круглый абажур лампы, рядом на стуле белье, и вот — дух захватывает от страха: в кресле у постели сидит скелет в саване...*

В тот вечер, о котором я говорю, я впервые понял, что в Белом и его искусстве... ничего не понять, если не понять, что Белый всю жизнь все абажуры видел и изображал в момент их превращения в черепа, а все стулья с брошенным на них бельем в момент их превращения в саваны. <...>

...Я вышел проводить его за ворота. <...> Вернувшись в квартиру... *я почувствовал, что на всех стульях невидимо сидят созданные им гротески, и мне захотелось даже открыть окно и полотенцем прогнать на улицу* эти астральные видения. <...>

Отчетливо я помню тот *последний раз, когда мы с женой были у него. Пришли к нему, узнавши, что он болен, неухожен и даже нуждается. Его действительно трясла лихорадка,* но тотчас завязался разговор. *Во время разговора, касавшегося его отъезда в Россию, издательских дел, авансов... он, как зверь по клетке, ходил по комнате в наброшенном на плечи пальто. ...Разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него долгие внимательные взо-*

ры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В эти минуты ответы мне становились всего лишь репликами „в сторону“; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. <...> ...Слова его все многосмысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом.

Не будь Белый Белым, у меня от последнего свидания с ним осталось бы впечатление свидания с больным человеком. Но в том-то и дело, что Белый был Белым, т. е. человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым никогда нельзя было попросту быть, потому что в самом существенном для нас, людей, смысле его, быть может, и не было с нами».

Аналогичным образом вплетены в текст «Мистического мировидения» отрывки из «Бывшего и несбывшегося». Весьма вероятно, Ф. Степун обращался к тексту первого издания своих мемуаров, — как известно, они вышли на немецком языке. При работе над переводом пяти очерков использовалась русская версия «Бывшего и несбывшегося» (СПб.: Алетейя, 1994; далее ссылки на это издание).

«Вернувшись из путешествия, Белый читал лекцию о Египте. <...> ...Поначалу все шло хорошо. Но *как только Белый назвал Рамзеса Второго, присутство-*

вавший представитель власти встал и внушительно попросил имени фараона не называть» (с. 215).

Он не оратор, но говорит изумительно. Необъятный горизонт его сознания непрерывно полыхает зарницами неожиданнейших фантазий, видений, *мыслей. Своей ширококрылой ассоциацией он в полете речи связывает во все новые парадоксы самые, казалось бы, несвязуемые друг с другом мысли.* Чем гениальнее его речь, тем очевиднее *логика его речи форсируется фонетикой. Вот блистательно взыгравший ум внезапно превращается в заумь, философская терминология — в символическую сигнализацию, минутами смысл речи почти исчезает.* Но наделенного интуицией слушателя ни на минуту не покидает уверенность, что заумь вот-вот прояснится» (с. 216).

В очерке о Вл. Соловьеве почти дословно излагается приведенный в «Бывшем и несбывшемся» глубоко значительный для Ф. Степуна разговор его с солдатом-сибиряком: «Этот простой крестьянин сказал: *„Убить означает душу испортить, озлобить ее, поднять против Господа Бога. Оружием... убить бессмертного человека... никак невозможно... можно только до срока отправить человека на тот свет, где ему в вознаграждение за понесенное страдание можно будет очень даже хорошо устроиться“*» (с. 294).

Подобные вкрапления из текста воспоминаний Ф. Степуна обнаружились и на других страницах его очерков.

«Бердяев родился в 1874 году, в златоглавом Киеве, столице домосковской Руси — той Руси, которая, как писали в журнале „София“, была *„более рыцарственной, светлой, легкой, более овеянной ветром западного моря и более сохранившей таинственную преемственность античного и первохристианского юга“* (с. 162), чем московская, послетатарская Русь».

«Во всех комнатах *книги, книги, книги: фолианты в старинных пергаментах, маленькие томики ранних изданий немецких, французских и итальянских классиков.* Разумеется, были и многочисленные *ученые труды. Над полками и между ними гравюры*, все больше изображения Вечного города...» (с. 225)

Иногда Ф. Степун в «Мистическом мировидении», по-новому переосмысливая некоторые свои наблюдения, отразившиеся в «Бывшем и несбывшемся», повторяет отдельные яркие определения. Ср. в предисловии к «Мировидению»: «Но то, как проходила революция... напугало и разочаровало большинство нравственных и религиозных людей среди тех, кто был настроен просоциалистически. Резким и непререкаемым тоном это разочарование заявило о себе в 1908 году в статьях сборника „Вехи". Бердяев писал о *„народническом мракобесии"*, Франк — о *„сектантском изуверстве"*, Булгаков — об *„общественной истерии"*. Все трое, уже в эмиграции, внесли важный вклад в русскую религиозную философию». В «Бывшем и несбывшемся» (с. 159—160): «...споры, кипевшие одно время в Москве вокруг покаянного сборника „Вехи", совсем не интересовали провинцию. Провинциальные представители свободных профессий, земские деятели, народные учителя и учительницы не чувствовали себя виновными ни в *„народническом мракобесии" (Бердяев)*, ни в *„сектантском изуверстве" (Франк)*, ни в *„общественной истерике" (Булгаков)...*» (Ср. также упоминание об опубликованной в «Вехах» статье Н. Бердяева в посвященном ему очерке «Мистического мировидения»).

Иной раз Ф. Степун обращается к текстам других своих сочинений, в которых ранее цитировал тех или иных философов. «Русские видели в философии Канта своего рода „наставление к блаженной жизни", если воспользоваться выражением Фихте. Это подтверждает бывший гейдельбергский студент, а ныне

профессор богословия парижской Русской теологической школы Зандер. <...> Есть и более весомое свидетельство, оно принадлежит православному богослову профессору Г. Флоровскому, которого решительно нельзя заподозрить в чрезмерных симпатиях к Канту». Далее, однако, следует цитата не из Г. Флоровского, а из статьи Л. Зандера о работе Г. Флоровского «Пути развития русского богословия» — тот же отрывок, который Ф. Степун приводит в своей статье «Россия между Европой и Азией», а именно: *«Психология философов становилась все более религиозной, и даже русское неокантианство имело тогда своеобразный смысл. Гносеологическая критика оказывалась как бы методом духовной жизни, — и именно методом жизни, а не только мысли. И такие книги, как „Предмет знания" Г. Риккерта или „Логика" Г. Когена, не читались ли тогда именно в качестве практического руководства для личных упражнений, точно эстетические трактаты».*

Ф. Степуном почти дословно приводятся фрагменты из очерка Марины Цветаевой «Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым)» <Ч. 2. Встреча>: «В Дорнах, где он когда-то был счастлив, теперь он не попал. Нелли, жена, сама приехала к нему в Берлин из Дорнаха. Ее сопровождал молодой человек, очень миловидный, но как поэт очень заурядный. По убеждению Белого, Нелли этого поэта никогда не любила и сошлась с ним лишь потому, что хотела отомстить ему, Белому. За что? За то, как он описал их совместное путешествие по Сицилии. Ее оскорбила предательски откровенная *„интимность" рассказа, выставленные на публичное обозрение „собственничество", „печать мужа" Белого* и многое другое».

Обнаружена также скрытая (также выделенная ниже курсивом) цитата из воспоминаний Вс. Рождественского (очерк «Александр Блок»). «Откуда-то справа на гроб и толпу падал широкий солнечный луч.

Десятью годами *позднее могилу Блока трудно было отыскать. Она заросла густой сорной травой.* Тут же *лежали увядшие стебли кем-то принесенных цветов.*

В разделе, посвященном «симфониям» Андрея Белого, удалось идентифицировать ряд цитат из его «Воспоминаний», например: «...Метнер же сказал: *„Симфонией дышишь, как после грозы... В ней меня радуют: воздух и зори; из пыли вы выхватили кусок чистого воздуха, Москва — осветилась: по-новому... „Симфония“ — музыка зорь»* (Ф. Степун заимствовал это высказывание из книги А. Белого «Начало века»).

В подстрочных примечаниях к переводу отмечены и некоторые неточности. Так, например, Ф. Степун пишет: «Как сообщает Белый в своих воспоминаниях, жена философа, публициста и романиста Мережковского, печатавшая стихи *под псевдонимом Зинаида Гиппиус...*» Устранены непосредственно в тексте некоторые другие неточности — название журнала «Новый путь» вместо ошибочно названного «Путь»; неверное написание отдельных фамилий (Розвадовский, Кропоткин, Сологуб, Карелин и др.); заглавие брошюры Л. А. Блока (она ошибочно названа «Полемическая литература России и о России», кроме того, газета «Звезда» ошибочно названа журналом, «Автобиография» Блока — «Воспоминаниями» и др.). Упоминается учредитель книгоиздательства «Мусагет» Эмиль Метнер, далее же — «его брат, известный в России композитор Карл Метнер», который «разработал тему зари в своей симфонии фа-минор». В действительности речь идет о Николае Метнере (в частности, Белый в «Воспоминаниях о Блоке» пишет: «...гениальному брату Н. Метнеру, вынувшему звук зари в своей первой сонате си-бемоль, написанной в 1901—1902 годах»).

Иногда в цитируемых отрывках встречаются неточности иного характера. Скажем, Ф. Степун цити-

рует «Вместо предисловия» А. Белого: «Тема метелей — это смутно зовущий порыв... куда? — пишет Белый, — к жизни или смерти? К безумию или истине? И души любящих растворяются в метели». Однако в оригинале здесь во втором вопросительном предложении безумие противопоставлено «мудрости», у Ф. Степуна же вместо «мудрость» (Weisheit) — «истина» (Wahrheit).

В ряде случаев своеобразна интерпретация Ф. Степуном некоторых излагаемых им отрывков из художественных и публицистических произведений. Так, он пишет: «Для героя „Третьей симфонии" Сергея Мусатова символы Апокалипсиса, например, безусловно реальны, он убежденно проповедует, что близится Царство Божие, что Жена, облеченная в солнце, родит белого всадника, которому надлежит пасти народы жезлом железным. Жена, облеченная в солнце, предстает Мусатову в обличье синеглазой „сказки" (еще один образ «Третьей симфонии»). <...> Тут в комнату вбегает хорошенький мальчик с синими очами. Апокалипсический зверь из бездны?.. Оказалось — не мальчик, а девочка, дочь хозяйки, сказки. Мистик *успокаивается*» («Der Mystiker beruhigt sich»). Между тем в тексте А. Белого об «успокоении» речи нет, напротив: «Вся кровь бросилась в голову обманутому пророку, и, еле держась на ногах, он поспешил проститься...» Или там же: «Почивший Соловьев едет на извозчике в меховой шапке и с поднятым воротником и сидит в церкви Св. Духа»; в оригинале А. Белого — в церкви Неопалимой Купины. См. «Третья симфония», ч. 4: «Он шепчет («Er flüstert» — в тексте Степуна) — в оригинале «кричит»: «Конец уже близок: желанное сбудется скоро...»

Иллюстрируя свои размышления о творчестве Белого, Ф. Степун приводит в своем переводе на немецкий язык несколько фрагментов из «Второй симфонии». Они заменены в переводе на русский

оригинальным текстом, так же как и другие отрывки-цитаты из произведений героев «Мистического мировидения», однако в данном случае обратил на себя внимание пропуск отрицания «не», которое присутствует в оригинале А. Белого, крохотный пропуск, меняющий смысл фразы на прямо противоположный:

«1. Но вошел причесанный философ и любезно попросил свою гостью в гостиную.

2. Гостиная мебель была в чехлах. Черная гостья села боком к огромному зеркалу. Она была родственницей и завела речь о печальных обстоятельствах.

3. У нее умер сын. Сегодня она схоронила его. Теперь она осталась одна во всем мире.

4. Никого у нее не было. Никому она не была нужна.

5. Получала она пенсию. Уже десять лет ходила в черном.

6. Так она говорила. Слезы *не* капали из глаз.

7. И голос ее был такой же, как всегда. Постороннему казалось бы, что на губах ее мелькала улыбка.

8. Но это было горе».

В нашем переводе пропущенное отрицание восстановлено.

Удалось уточнить анализ одного из беловских звукоподражательных неологизмов: «Шуршанье бумаги, в которую что-то заворачивают, Белый передает словом, которого в русском языке нет, — „шептуширить"...» В «Серебряном голубе», о котором идет речь, этого слова нет, но оно встречается в «Крещеном китайце» (гл. «Папочка»).

Устранены и некоторые другие неточности. «Вернувшись из путешествия, Белый читал лекцию о Египте. Большой, на тысячу мест зал Московского высшего технического училища был переполнен, настроение публики не оставляло желать лучшего...» Лекцию «Египет. Страна бреда и ужаса» Белый про-

читал 5 ноября 1911 года в Московском историческом музее.

Уточнены заглавие книги и название главы другой книги Н. Бердяева. «Твердость его позиции доказывает напечатанная в 1952 году в Дармштадте книга „*Царство духа и царство кесаря*“ — у Ф. Степуна «Царство Бога и царство кесаря»; «...размышления Бердяева, изложенные им в книге „Дух и реальность“. Она вышла спустя десять лет после „Философии свободного духа“, вначале на французском языке и только в 1949 году в немецком переводе. Важнейшая ее глава с точки зрения интересующего нас вопроса — „Объективация духа. Символизм и объективация“ («Das... Kapitel dieses Büchleins heisst: „Die Objektivierung des Geistes. — Symbolismus und Objektivierung“»). Эта глава носит название «Объективация духа. *Символизация и реализация*».

Уточнено официальное именование Синода — Святейший, не Правительствующий (regierend), как значилось в оригинале Ф. Степуна. «Как верный сын христианской церкви, он, казалось, был представителем духовного мира Достоевского; как острый и мужественный критик *Святейшего* Синода принадлежал революции».

В ряде случаев при цитировании Ф. Степуном вносятся в текст некоторые, по-видимому принципиальные, изменения, например: «В том же предисловии в новом издании „Урны“ мы читаем: „...отдаваясь усиленному занятию философией в 1904—1908 годах, автор все более и более приходил к осознанию гибельных последствий переоценки неокантианской литературы; философия *неокантианства* (поясняет Ф. Степун, исходя из своего знания тогдашнего мышления Белого. — *Г. С.*) влияет на мироощущение, производя разрыв в человеке на черствость и чувственность...» Иного плана изменение имело место в следующей цитате: «Бердяев покинул

Россию, будучи ярым противником большевизма, но после нескольких лет жизни в эмиграции его отношение к Октябрьской революции претерпело значительные изменения и стало гораздо более сложным. Важнейшие черты этого нового отношения представлены в книжке Бердяева „Новое средневековье. Размышление о судьбе *революции* и Европы“...» — в заголовке книги Бердяева обозначены его размышления о «судьбе России и Европы». В другом месте цитата из Бердяева сначала незначительно сокращена, затем дополнена: «Вся капиталистическая система хозяйства, — утверждает Бердяев, — есть детище пожирающей и истребляющей похоти... Опыт русской революции наглядно показал, что народные массы не всегда стремятся выразить свое возрастающее социальное значение в демократии... Власть никогда не принадлежала (*и не может принадлежать* — выделенные слова изъяты Ф. Степуном, то есть мысль несколько упрощена. — *Г. С.*) большинству. Это противоречит природе власти. <...> Народ не может сам собой править... В демократических республиках правит совсем не народ, а незначительное меньшинство вожаков политических партий, банкиров, газетчиков и т. п.». «Жалкая и бессильная роль Временного правительства показала, что власть не может быть организована на гуманистических началах, не может быть либеральной и демократической, не может быть и социалистической» («*в умеренном гуманном духе*» — завершает свое высказывание Н. Бердяев). Еще один пример: «Все основы жизни потрясены, *благодаря большевистской революции* (дополняет текст Бердяева Ф. Степун, давая это разъяснение для немецких читателей. — *Г. С.*) обнаружилась ложь и гнилость тех основ, на которых покоилось цивилизованное общество XIX и XX веков».

По-видимому, желанием несколько упростить изложение и не вдаваться в подробности, которые, по

мнению Ф. Степуна, вероятно, были бы излишними для немецкого читателя, объясняются купюры в цитатах из дневника А. Блока: «...Блок размышляет о своей и общей человеческой жизни: „...*Лучшие идеи, от недостатка связи и последовательности, как бесплотные призраки, цепенеют в нашем мозгу. <...> Человек... лишается всякой уверенности, всякой твердости... и он заблуждается в мире. Такие потерявшиеся существа встречаются во всех странах; но у нас это черта общая*». Далее в дневнике в скобках указано: «Чаадаев» <27 ноября 1911 г.> В статье «Историософское и политическое миросозерцание Александра Блока» Ф. Степун подробно анализирует именно эти строки и отмечает существенность данной «большой выписки из философского письма, в котором говорится о блужданиях современного человека» и т. д. В «Мистическом мировидении» ссылка на Чаадаева нуждалась бы в развернутом пояснении. Вероятно, теми же причинами объясняется соединение двух дневниковых записей Блока в некое целое, а также отсутствие указания на то, что слова «с величием царицы» — это цитата из стихотворения Я. Полонского. *«Весна январская — больше чаянье и чуянье весны, чем сама весна — затрепетала и открыла то, что неясно и не сильно еще носилось над душой и мыслью. <...> И все ждал видения, ждал осени. А не было еще...»* Дальнейшее — из другой записи: *«...крещусь мысленно и призываю ту великую женственную тень, которая прошла передо мной „с величием царицы“».*

Сложнее обстоит дело с изменениями, вызванными скорей всего тем, что некоторые источники Ф. Степун цитирует по памяти, например: «Впервые эта тема — ее можно назвать апологией катастрофы — прозвучала у Блока в связи с гибелью „Титаника“. Узнав о ней, он записал в дневнике: „Слава Богу, есть еще океан!“» В таком виде эта ссылка при-

ведена в первом российском издании «Бывшего и несбывшегося», но исправлена во втором: *«Гибель „Titanic'а", вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)...»* (см.: А. Блок. Дневник. 5 апреля 1912 г.), исправлена она и в нашем переводе.

Подобного рода искажение претерпела цитата из «Инонии» С. Есенина. Ф. Степун пишет: «Если бы Белый с самого начала был убежденным марксистом-безбожником, если бы еще в юности захотел „плюнуть Богу в лицо, вырвать бороду", — все было бы понятно». В оригинале поэмы все конкретнее: *«Тело Христово выплюнуть изо рта... даже Богу выщипать бороду».*

Вероятно, случайно произошло сопряжение двух высказываний А. Блока, в очерке о нем читаем: «Лишь уяснив себе эти взаимосвязи, можно понять высказывания Блока, которые мы находим в одной из его важнейших статей — „Крушение гуманизма": *„Всякое движение рождается из духа музыки"; „Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием".* Источник второй цитаты — помещенное в собрании сочинений Блока на соседней странице «Юбилейное приветствие М. Горькому».

Не вполне точно — вернее, не полно — передается интервью Блока газете «Эхо» в январе 1918 года. «...Блок отвечал на вопрос официальной анкеты: „Возможно ли примирение интеллигенции с большевиками?". В оригинале вопрос звучит по-иному: *«Может ли интеллигенция работать с большевиками?»* «Его ответ был на сто процентов положительным, — продолжает Ф. Степун. — Более того, Блок питает надежду, что в самом ближайшем будущем озлобление интеллигенции против большевиков исчезнет, ибо *„у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков".* Того, что вопрос сознательно

был сформулирован некорректно, исходя из посылки, что революция вызвана к жизни не интеллигенцией, а пролетариатом, Блок, *„политически безграмотный“*, как он говорит о себе в том же интервью, просто не заметил». Таков вывод Ф. Степуна, однако вслед за приведенными строками в интервью идут слова Блока: *«Интеллигенция всегда была революционна. Декреты большевиков — это символы интеллигенции»* и т. д. Ф. Степун их игнорирует и развивает свою мысль: «Один из самых страстных сторонников большевистской революции, он был среди них, конечно же, и одним из самых слепых. Он не увидел враждебности марксизма по отношению к крестьянству...» и т. д.

Таковы лишь некоторые примеры, иллюстрирующие текстологические вопросы, с которыми столкнулись в своей работе переводчики книги очерков Ф. Степуна. Многое, как уже упоминалось, удалось отразить в подстрочных примечаниях. Неоценимую помощь при идентификации ряда цитат и установлении их источников оказала переводчикам редактор Татьяна Леонидовна Ломакина.

Г. Снежинская

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ю. Иваск

FEDOR STEPUN. Mystische Weltschau, Fünf Gestalten des russischen Symbolismus: Solowjew, Berdjajew, Iwanow, Belyi, Blok. Carl Hanser Verlag, München, 1964. S. 442.[1]

В Советском Союзе на всю предреволюционную культуру наложена печать молчания. Теперь печать эта как будто уже надломлена, но все еще не снята. Так, был издан Анненский, вышла антология поэтов-символистов, кое-кто робко цитирует В. Соловьева, Мережковского, В. Иванова. За пределами России эту эпоху знали сравнительно мало, но теперь к ней пробуждается интерес, вышел английский перевод «Петербурга» Белого, Розанову посвящены две книги — немецкая (Г. Штаммлера) и английского (Р. Поджоли), пробуждается интерес к живописи «Мира искусства»; в Америке, Франции, Германии пишутся диссертации о русских символистах. Примеры эти случайные и их можно было бы умножить. При этом на Западе интересуются преимущественно формальной новизной, смелыми литературными приемами поэтов Серебряного века. Кое-кого увлекает композиция кошмаров Белого, стилизации Кузьмина или заумь Хлебникова. Философией того времени мало занимаются. Исключение делается только

---

[1] Опубликовано: Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. Кн. 79. С. 288—291.

для Бердяева и отчасти для Лосского и Шестова. Между тем искусство той эпохи нельзя понять без учета философии. Блок и Белый, конечно, не только ученики Вл. Соловьева, у них были свои «видения» и «грезы», но в какой-то степени «соловьевство» было ими усвоено. Древние гностики, средневековые мистики, Ницше, неокантианство, наконец, идеи, а не только образы Достоевского и Ибсена — мучили и вдохновляли людей 900-х гг. Этого нельзя забывать и нельзя не пожалеть о том, что теперь почти не осталось писателей, умеющих говорить на философском языке того времени.

Последняя книга Федора Августовича Степуна этот пробел восполняет. Он стал писать вскоре после Пятого года. А в эмиграции он деятельно участвовал во всех философских и богословских дискуссиях, продолжавших московские и петербургские споры. В 30-х гг. Ф. А. вместе с И. И. Бунаковым, Г. П. Федотовым и матерью Марией был одним из основателей «Нового Града». Журнал этой группы, как и бердяевский «Путь», как-то завершили философию Серебряного века. Ф. А. Степун не только выдающийся мыслитель, но и замечательный художник-стилист, автор воспоминаний «Бывшее и несбывшееся» и другой книги о той же эпохе — «Встречи». По натуре своей он сродни философам-артистам начала века. Вместе с тем он ни на кого не походит. В нем нет того декадентского лукавства, которым грешили самые выдающиеся символисты, и в противоположность многим из них он никогда не впадал в схематизм, доктринерство, не верил в спасительность теорий.

Немецкая книга Ф. А. Степуна посвящена Вл. Соловьеву, Бердяеву, В. Иванову, Белому, Блоку. По собственному его признанию, методология его с современной точки зрения — «незаконная». Для него писатели эти — прежде всего личности, но набросанные им портреты — не психологические, и они — не иллюстрации к их философии или поэзии. Для Ф. А. Степуна ключи к пониманию мыслителя или поэта — не в сбивчивых загадках индивида, а в тайне творческой личности. Основные творческие стимулы постигаются им интуитивно или

лучше сказать — путем особого творческого же сочувствия, и именно здесь полнее всего обнаруживается дарование Ф. А.: он умеет сочувствовать, умеет «осмыслить» и поэтому ему удается охватить целое, а не части (форму, стиль, настроения). Ф. А. Степун, может быть, последний русский гуманист начала 900-х гг.

Первый очерк посвящен Вл. Соловьеву. Характеристика его — блестящая, убедительная. Он христианский мистик, но мистику свою рационализировал, а в своей софиологии не преодолел магизма и эротизма. Это выводы Ф. А. Степуна.

Но может быть, лучший очерк посвящен Бердяеву. В собственной философии Ф. А. Степуна ничего бердяевского нет. Мне лично всегда казалось, что идеи Бердяева ему глубоко чужды и даже враждебны. Тем удивительнее, что ему удалось так проникновенно понять и мысли, и личность Бердяева. Степун воссоздает рыцарский, латинско-средневековый образ этого воина Духа. У Бердяева было какое-то врожденное отвращение к этому миру. Но он не пассивный созерцатель, а деятельный философ, страстный полемист, поборник свободы в мире, лежащем во зле. Ф. А. Степун драматически повествует о том, как Бердяев отстаивал свободу от всякого закона, имперского или революционного, от царей и диктаторов, даже от Бога, у которого он «отнял» атрибут всемогущества. Если Бог всемогущ, то он тоже тиран, и тогда человек не свободен. Нельзя принять рай, как награду за добрые дела, нельзя в него войти, если грешники все еще мучаются в аду. Все эти бердяевские парадоксы, антиномии подаются Степуном на острие ножа. Учитывая все возражения Бердяеву, Ф. А. Степун от спора воздерживается. Он прежде всего хочет понять, а не спорить. Бердяев в его очерке встает во весь рост — это богоборец, но не богоотступник. (Я бы сказал — богоборчество Бердяева во славу Божию, и это его последняя антиномия.)

Следующий очерк посвящен В. Иванову. Читая его, поневоле сравниваешь В. Иванова с Бердяевым, и это сравнение, мне кажется, Степуном подсказано. Оба

они, конечно, очень разные. В Иванове ничего не было от интеллигента-общественника, т. е. у него нет тех русских свойств, которые в Бердяеве совмещались с его латинско-средневековым рыцарством. В. Иванов тоже латинец, но не рыцарь, а ренессансный книжник, ученый поэт. Он человек менее цельный, чем Бердяев, он в большей степени индивидуалист, а не личность. Ф. А. Степун подчеркивает его веру в хоровое начало какой-то новой органической эпохи. Свое «я» Иванов хотел вместить в «мы» и, может быть, именно поэтому стал католиком, чтобы как-то сжать, укротить себя в римской экклезии. Все это хорошо показано и вскрыто Ф. А. Степуном, и творческая личность Иванова тоже встает во весь рост. Некоторые критики обвиняли Иванова в «смешении» Диониса с Христом. Это неверно. Пусть в облике его было нечто двойственное, но в такой путанице он неповинен, и Ф. А. Степун это хорошо разъясняет: для Иванова Дионис — бог страдающий, но жалости не знающий, и его собственная смерть, как и его воскресение, предопределены космической необходимостью. Он страдает, умирает не добровольно, не ради спасения человека.

Литературоведы с интересом ознакомятся с блестящим анализом Степуна симфоний и романов Белого, — его ритмической прозы, его магической звукописи и других приемов. Вместе с тем (как и в своей русской книге «Встречи») Ф. А. Степун воссоздает творческую сущность Белого: у него было гениальное дарование, много воображения, но мало личности, и под конец он совсем запутался в своей мистике и метафизике. В его последних книгах трагическое смешано с фривольным. В нем были черты клоуна. Во время своих выступлений он походил на гримасничающего Пьеро — то он растерянно поводил глазами, то вдруг как-то по-волчьи прищуривался. Он всегда увлекал, но доверяться ему было нельзя.

Последний очерк Ф. А. Степуна посвящен Блоку. Его характеристика тоже блестящая, убедительная, но

менее яркая, чем Андрея Белого, которого Ф. А. знал лично.

Ф. А. Степун дает понять в своей книге, что темная мистика Блока и Белого была неким прологом к октябрьской революции. В поэтическом полубреду они поверили в ложных богов. Но их изумительное искусство остается как свидетельство той эпохи и, по мнению Ф. А. Степуна, их оправдывает боль, страдание — долгая агония Блока и мучительное одиночество Белого, предугадавшего свою смерть. Здесь Ф. А. Степун цитирует его стихи: Золотому блеску верил, — А умер от солнечных стрел. Там, где есть боль, заключает Степун, там есть и Бог: это его оправдательный вердикт, подсказанный сочувствием, сомыслием к каждой творческой личности. Надеемся, что книга Ф. А. Степуна будет переведена на другие языки, в том числе и на русский.

* * *

Эта рецензия была написана до смерти Федора Августовича. Летом и осенью 1964 г. я переписывался с ним об этой его немецкой книге. Для всех, знавших его лично, а также и для читателей, его кончина — большая утрата. Кроме всех заслуг в русской литературе и философии, Федор Августович обладал еще совсем особенным живым даром дружелюбного понимания. Его «теория познания» была основана на творческой любви к людям «разного духа». Я люблю все, что «бытийственно-насыщенно», говорил Федор Августович, — идеи можно отвергать, но бытие другого, его особый опыт всегда питательны. Федор Августович высказал эту мысль лучше, выразительнее, но все же это верная передача общего смысла его любимого изречения.

СОДЕРЖАНИЕ

Федор Августович
Степун

МИСТИЧЕСКОЕ МИРОВИДЕНИЕ

Пять образов русского символизма

Редактор издательства *Т. Л. Ломакина*
Верстка *С. В. Арефьев*

Подписано к печати 14.03.12. Формат 84×108 1/32
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 25.2. Уч-изд. л. 22.8
Тип. зак. № 3372

Издательство «Владимир Даль»
193036, Санкт-Петербург, ул. 7-я Советская, д. 19

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12/28

Книга представляет собой первый перевод на русский язык одной из последних больших работ русского философа-эмигранта Федора Степуна — фундаментального исследования о «мистическом мировидении» русского «Серебряного века». В издании проанализированы философский, религиозно-мистический и собственно художественный аспекты эволюции русского символизма. Значимость издания заключается еще и в том, что в силу исторических обстоятельств оно представляет собой своеобразное «Введение» в русский «Серебряный век», предназначенное для европейского читателя.